



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

ANA LOVRIĆ

**REALIZACIJE KRONOTOPA U
ROMANIMA RANKA MARINKOVIĆA I
ITALA CALVINA**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 29. 8. 2017.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

ANA LOVRIĆ

**REALIZACIJE KRONOTOPA U
ROMANIMA RANKA MARINKOVIĆA I
ITALA CALVINA**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Davor Piskač

Zagreb, 29. 8. 2017.

Sadržaj:

UVOD	1
ČOVJEK I VRIJEME	2
PROSTOR I VRIJEME	4
ROMAN I VRIJEME	5
VRIJEME KROZ POVIJEST	7
VRIJEME U POSTMODERNIZMU.....	10
KRONOTOP	12
POSTMODERNIZAM I KRONOTOP	15
REALIZACIJE KRONOTOPA	19
I. RANKO MARINKOVIĆ, <i>NEVER MORE</i> (1993.).....	19
<i>PERSONIFICIRANI OBJEKTI KAO POKRETAČI RADNJE – SUDAR PROŠLOSTI,</i> <i>SADAŠNJOSTI I BUDUĆNOSTI.....</i>	21
<i>MUZIKALNOST ROMANA FUGA</i>	26
<i>NEVER MORE</i>	30
II. ITALO CALVINO, <i>AKO JEDNE ZIMSKE NOĆI NEKI PUTNIK</i> (1979.).....	31
<i>KNJIGA KOJA SAMU SEBE PRIČA</i>	32
<i>KRONOTOP PRIČA UNUTAR PRIČA</i>	39
ZAKLJUČAK	44
Izvori.....	45
Literatura.....	45

*Tko zna čija su naša tijela.
Duše su naše – to znamo.
Valjda smo zato i neulovljivi.
Valjda zato nitko i nije tu gdje mislim da jest.¹*

Miroslav Mika Antić

UVOD

Tema diplomskog rada je pronalazak kronotopa i interpretacija njihove realizacije u romanima *Never more* Ranka Marinkovića i *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina. Rad je ostvaren pomoću metoda hermeneutike i interpretacije. Prema hermeneutičkom načelu razumijevanja cjeline iz dijelova, rad je podijeljen na nekoliko dijelova, a dva su osnovna teorijsko-povijesni i interpretacijsko-kritički dio. U prvom su dijelu obrađeni teorijski i povijesni okviri kako bi se u svojoj potpunosti definirao pojam kronotopa, a u drugom je dijelu kronotopu pristupljeno iz kritičke perspektive interpretacijom navedenih romana. S obzirom na to da je kronotop apstraktan koncept koji podrazumijeva prostor ispunjen vremenom i događaje koje iz tog jedinstva proizlaze, u teorijsko-povijesnom dijelu romana prikazan je odnos čovjeka i vremena, prostora i vremena, romana i vremena, a potom je objašnjen koncept kronotopa i pet načina na koje se kronotop realizira u postmodernizmu. Objašnjenju kronotopa prethode poglavlja o odnosu vremena i prostora, a naglasak je stavljen na vrijeme jer je ono teže razumljiva, apstraktnija kategorija dvočlanog odnosa u kojemu supostoje vrijeme i prostor. Poslije teorijsko-povijesnog dijela, prikazani su kronotopi u dvama romanima postmodernizma – predstavnik hrvatskog postmodernizma je roman *Never more*, a kao predstavnik europskog postmodernizma obrađen je roman *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Koncept kronotopa jedan je od mnogih načina na koje se književno djelo može interpretirati, a tvorac teorije kronotopa je Mihail Bahtin. U ovom radu kronotopska analiza izabrana je upravo zbog svoje zanemarenosti u znanstvenim radovima teoretičara hrvatske književnosti. Posebice je zanimljivo analizirati kronotope u postmodernističkoj književnosti zbog učestalosti dokidanja vremena i prostora u književnim djelima postmodernizma.

¹ Izvor: Antić: *Ko zna gde smo mi* – Online časopis Akuzativ

ČOVJEK I VRIJEME

Nezamislivo je živjeti u modernom svijetu bez sata, bez osjećaja kontrole vlastitog vremena koje nam sat pruža. Kao nužnost osjećamo potrebu da vrijeme kontroliramo jer ništa nije toliko vrijedno, vrijeme postoji kao početna valuta koju smo pretočili i materijalizirali na razno razne načine, ponajviše kroz novac. U početku s protekom vremena stvaramo novac da bi potom novac služio kako bismo otkupili svoje vrijeme, vratili svoju mladost, svoje izgubljene odmore, izgubljeni san i neostvarene dane. Filozofija našega doba, na začelju onoga što nazivamo *postmodernizmom* (kao da smo nadišli moderno, okrenuli se naopačke, izvrnuli vrijednosti, dekonstruirali stvarnost i sad nam preostaje krenuti iz početka), mogla bi se svesti na paradoks koji nas uvlači u začarani krug: vrijeme kupujemo novcem, a novac kupujemo vremenom. Premda svjesni vrijednosti vremena i premda težimo njime ovladati, čovjek je ipak samo točka na vremenskoj putanji Svemira te je teško iz perspektive „označenoga“, onoga koji jednostavno egzistira, u potpunosti razumjeti „označitelja“, odnosno ono što, na neki način, upravlja označenim.

Čovjek kao fizičko, inteligentno, duhovno i emocionalno biće razlikuje jednako toliko dimenzija vremena. Ono što nam širi obzore, a to je naša mnogostruka priroda, također nas i ograničava – svijet vidimo u onoliko dimenzija u koliko i sami egzistiramo. Potpuna slika svijeta uvijek nam bježi za dvije, tri ili deset dimenzija, okviri u kojima smo zatvoreni pružaju nam mogućnost za nadilaženje u rijetkim trenucima visoke estetske ekstaze – kroz duhovnost ili umjetnost, umjetnost stvorenu od strane čovjeka ili Prirode. Na isti način pojmimo i vrijeme, pa slijedom toga postoji „fizičko vrijeme (mjerivo satom); emocionalno vrijeme (ili kako osjećate ovaj trenutak dok se on odvija); mentalno vrijeme (ili vrijeme u kojem se odvija povijest: kad mislite o svojem životu, on se odvija u narativnom vremenu, vremenu priča i mitova i drama i predstava – odista stvarnom vremenu, vremenu simboličke pripovijetke); duhovno vrijeme (u kojem se vječnost može vidjeti u bezvremenom trenutku). Sve su to stvarne razine vremena ili načini na koje se Kozmos razdvaja na različitim razinama bivanja“ (Wilber, 2004:153).

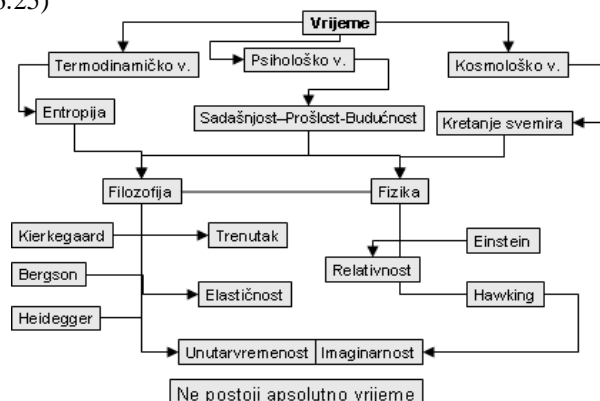
Svaka je znanost na svoj način dala doprinos objašnjenju vremena, njegove protočnosti i utjecaja na čovjeka. Astronomija, primjerice, vremenom smatra onaj razmak koji je potreban kako bi se dogodila mijena pri promatranju nebeskih tijela. Fizika nudi mnogostruka objašnjenja vremena, no u biti smatra kako je vrijeme koncept – njime mjerimo prolazak postojanja svemira. Umjetnost i društvene znanosti, pa tako i teorija književnosti, vrijeme vidi

u nizu događaja koji se izmjenjuju. (Pobrić, 2006:13). U skladu s time, vrijeme je konačno jer, baš kao i ljudski život koji je ispunjen događajima, ima početak i kraj (poput romana), a s druge strane vrijeme je protežno i nadilazi ljudski život te je u tom kontekstu beskonačno: „Konačnost vremena proizilazi iz beskonačnosti bića koje i jeste vremenito time što je konačno, jer i čovjek kao i priča mora imati svoj početak i kraj“ (Pobrić, 2006:24). Kršćanski filozof Augustin Aurelije kao i svi mi razlikovao je vrijeme kroz prošlo trajanje u prošlosti, postojanje u sadašnjosti i očekivanje budućnosti, no uvidio je kako je vrijeme u svim svojim razinama neuhvatljivo i čovjek ga svojim intelektom ne može pojmiti, time ni posjedovati. Što je to vrijeme zaista, pitao se Augustin: „Si nemo ex me quaerat, scio: si quaerenti explicare velim, nescio — Ako me nitko ne pita, znam; ako želim nekome pitanje protumačiti, ne znam“ (Čagalj, 1978:53). Francuski filozof Henri Bergson smatrao je kako se vrijeme „pojavljuje“ tek onda kada „nestane“ u prošlosti, vrijeme se dakle temelji u onom vremenu koje možemo opisati. Dobro je pri ovom opažanju ipak primijetiti: „ako vrijeme postoji samo u prošlosti, ono ne postoji, jer je prošlo; a ako postoji samo u budućnosti, također ne postoji, jer će tek biti i svodi se samo na ideju. Ako, pak, sadašnjost, da bi bila vrijeme, mora prijeći u prošlost, kako onda možemo tvrditi da i ona postoji, kad joj je uzrok postojanja to što više ne postoji“ (Pobrić, 2006:20). Kako opisati neopipljivo (možda najlakše kroz umjetnost, a ne filozofiju)? Augustin nam kazuje kako je vrijeme iskustvo duše (Čagalj, 1978:55), um je u nemogućnosti pojmiti odakle vrijeme dolazi i kamo odlazi, tajna vremena supostoji uz tajnovitost duše, a na iskustvenoj razini čovjek može osjetiti djelovanje i duše i vremena, bremenitost i težinu, no ne i fizičku manifestaciju.

2

Skica 1.

(preuzeto iz: Pobrić, 2006:25)



² Skica objašnjava teorije o vremenu iz filozofije i fizike: zaključak obiju znanosti svodi se na to da „ne postoji apsolutno vrijeme“ te je doživljaj vremena kroz emocionalno-psihološku kategoriju relativan i drugačiji na različitim prostorima i svakom čovjeku pojedinačno.

PROSTOR I VRIJEME

Kao što je vrijeme teško zamisliti bez događaja koji možemo opisati i prepričati, isto je tako teško razumljiva ideja vremena koja se ne bi vezivala uz prostor, tako lako shvatljiv, četverodimenzionalan i konkretan. Prostor konkretizira vrijeme, on je kao posuda koja drži vodu na okupu – na jednak se način vrijeme u prostoru zgušnjava i dopušta razvoj niza događaja.

Bergson uz prostor vezuje prošlo vrijeme, a trenutak koji je u protjecanju naziva istovremenošću, dok je budućnost samo ideja (Pobrić, 2006:22), ili kako bi književni teoretičar Jonathan Culler to sažeo: „Prošlost je neka prijašnja sadašnjost, budućnost neka anticipirana sadašnjost, ali sadašnji trenutak jednostavno jest: jedna autonomna danost“ (Culler, 1991:81). Na sličan način njemački filozof Heidegger vrijeme vidi u povijesnosti koja „predstavlja protok vremena između neke zamišljene početne i zamišljene krajnje točke u kojoj se ostvaruje čovjekov život (rođenje i smrt)“ (Pobrić, 2006:23).

S obzirom na doživljaj vremena ranije opisan – kroz fizičku, emocionalnu i mentalnu kategoriju, možemo ustvrditi kako nijedna od zamišljenih kategorija ne bi funkcionirala u jednostranosti isključivo vremenske dimenzije: fizičko vrijeme organizira čovjekov život i prema nužnosti i želji smješta čovjeka u određeni prostor, alarmira ga kada je vrijeme za promjenu okoline – prostorije, zgrade, vozila, ulice, grada, države ili kontinenta. Doživljaj fizičkog vremena zasigurno je drugačiji na poslu ili na godišnjem odmoru, a vožnja istom rutom na cesti za svakoga ponaosob protječe u drugačijoj vremenskoj atmosferi – otuda kategorija emocionalnog vremena koja također uz sebe vezuje i konkretan prostor. Kada razmišljamo o vlastitoj prošlosti, mentalna slika vremena pretpostavlja prostor kao vizualizaciju događaja koji dozivamo u pamćenje. Može se stoga reći da je vrijeme u svojoj konačnosti, u kojoj ga doživljavamo na svakodnevnoj razini, neraskidivo povezano s prostorom. O beskonačnosti i prostoru ne možemo govoriti kao što ne možemo govoriti ni o Svemiru kao o prostoru jer prostor podrazumijeva granice, omeđenost i čvrstoću materije.

Kada govorimo o emocionalnom vremenu, možemo ustvrditi kako svaki pojedinac ima sebi svojstven osjećaj vremena koji ovisi o tome gdje se nalazi, kako se kreće i općenito o događaju koji se odvija: „U tom smislu, mi vrijeme i prostor promatramo kao dvije neodvojive kategorije. Osjećaj za vrijeme imamo po događaju, a događaj je moguć samo kao

pokret u prostoru. Analogno tome, po vremenskim kategorijama doživljavamo prostor, a s promjenom prostora mijenja se i vrijeme“ (Pobrić, 2006:26).

ROMAN I VRIJEME

Kada se čita srednjoškolska lektira, ustaljeno je učenicima postaviti nekoliko ključnih pitanja koja služe kao uvod interpretaciji teksta: tko su glavni likovi, koje su njihove karakteristike, gdje se radnja odvija i kakva je fabula, odnosno koji su njezini elementi. Pritom se, pitajući o elementima fabule teksta (romana), očekuje od učenika da prepričaju radnju kroz sastavnice fabule – uvod, zaplet, vrhunac i rasplet. Prepričavajući fabulu, slijedit ćemo kronološki tijek radnje, no s obzirom na to da roman često ne slijedi kronološki tijek vremena (vrijeme može biti dekonstruirano, isprekidano, prstenasto i sl.), teorija književnosti (ruski formalizam) uvela je, uz fabulu, i *siže*, „umjetničku transformaciju fabule“ (Pobrić, 2006:8). Slijedom toga možemo reći kako je „fabula kronologijski (uzročnopoljedični) slijed događaja u stvarnosti koji podliježe sižeu kao autorskoj preradi teksta. U fabuli je vrijeme, u sižeu je književna konstrukcija vremena“ (Pobrić, 2006:52). Kao i u svakodnevnom životu, i u životu književnih likova vrijeme može biti izraženo kroz emocionalni doživljaj vremena lika ili kroz fizičko-povijesni tijek zbivanja koji u svoje okvire smješta događaje. Ovisno o povijesno-književnom razdoblju u kojemu je književnost stvarana, mijenjao se i karakterističan opis vremena u romanu koji je usko povezan s društveno-civilizacijskim okolnostima u kojima su djela nastajala. Razlikujemo vrijeme klasičnog i modernog romana, možemo reći kako je kronološki tijek romana karakterističan za klasični roman, a dekonstruirano vrijeme vezuje se uz moderni roman.

U svakom slučaju vrijeme opisano u romanu, čak i kada slijedi kronološki tijek događaja, nikada ne može biti objektivno jer objektivnost nije jedna od karakteristika umjetnosti, pisac unosi svoj osobni doživljaj vremena u život svojih likova te nam prenosi svoju sliku svijeta koju ćemo mi, opet, rezonirati kroz vlastito subjektivno iskustvo. Apsolutno objektivno vrijeme prema tome ne postoji, ni u književnosti, a u životu samo u kategoriji fizičkog, s mehaničkim otkucajima sata povezanim vremenom. Njemački filozof Hans Meyerhoff pokušao je definirati načine na koje se vrijeme, koje on naziva objektivnim (misleći pritom na tijek događanja u stvarnom životu, koji opet, ne može biti objektivni jer ovisi o perspektivi motrenja), zrcali u subjektivnom svijetu književnosti: „ 1) subjektivna relativnost ili nejednaka distribucija; 2) kontinuirani tok ili trajanje; 3) dinamičko stapanje ili prožimanje

kauzalnog reda u iskustvu i memoriji; 4) trajanje i vremenska struktura memorije u odnosu na identitet jastva; 5) vječnost; 6) prolaznost ili vremenska upravljenost prema smrti“ (Solar, 1989:344). Objektivno vrijeme možemo suprotstaviti subjektivnom doživljaju ako želimo opisati vrijeme starijeg, klasičnog romana koje je „kalendarsko“, dok je u opoziciji subjektivno vrijeme romana 20. stoljeća "psihološko“ (Solar, 1989:345). Odabir pojmova objektivno i subjektivno vrijeme u književnosti, kako bi se stvorila distinkcija između različitih razdoblja i njihovih tumačenja vremena, polazi od pogrešne pretpostavke kako vrijeme izraženo kroz umjetnost može biti objektivno.

Jedna od značajki umjetnosti, pa tako i romana, jest igra. Stvaranje je igranje, poigravanje i ispreplitanje životnih motiva koji umjetniku stoje na pladnju, paleti, na umu i daju mogućnost raspolaganja njima po volji i želji. Pri stvaranju, umjetnik unosi svoj pogled na svijet u djelo, a čitanjem romana, konzumiranjem umjetnine, čitatelj ili promatrač zaokružuje cjelinu potrebnu za realizaciju umjetničkog djela. Ipak, unatoč subjektivnosti umjetnika a potom i onoga koji u umjetnosti uživa, društvene okolnosti i povijesno okruženje svakako su utkani u umjetničko djelo, ostavljajući trag jedne epohe koja smješta to djelo u određeno razdoblje prema konkretnim značajkama. Stvaranje i umjetnost dakle ne dolaze ni iz čega, svoje temelje i svoju inspiraciju imaju u svakodnevnom svijetu, izviru iz njega, a pitanje je umjetničke slobode na koji će način opisivati stvarnost.

Književnost, odnosno pripovijest, prema francuskom filozofu Ricoeuru, „naš je način da živimo u svijetu, da proživljujemo svijet – on predstavlja našu praktičnu spoznaju svijeta i potiče rad zajednice na izgradnji inteligibilna svijeta“ (Compagnon, 2007:151). Ricoeur razlikuje vrijeme od vremenitosti, vremenom smatrajući apstraktnu dimenziju u pojavnom svijetu, dok je vremenitost vrijeme koje je postalo ljudsko time što „pripovjednost pridaje oblik bezobličnome i šutljivome slijedu događaja, postavlja u odnose početke i završetke“ (Compagnon, 2007:151). Smatrajući vremenitost konkretizacijom i očovječenjem vremena, a pripovijedanje medijem kojime se to postiže, Ricoeur književnost vidi kao vrhunac ljudske spoznaje, a pričanje priča i sastavljanje zapleta kao put ka shvaćanju svijeta (Compagnon, 2007:151). Igranjem i stvaranjem umjetnik pretače vrijeme u vremenitost, pri čemu ima potpunu slobodu igrati se sa zakonima fizike – silom gravitacije, inercije, neprisutnosti tijela, u potpunosti može odvojiti vremenitost od mehaničke logike fizikalnog vremena i time ponuditi čitateljskoj svijesti nove dimenzije shvaćanja vremena (pr. sukcesija, simultanost, memorija, bezvremenost, sferno vrijeme, putovanje kroz vrijeme ili vremenska susretanja u obliku vječnosti) (Pobrić, 2006:8). Time što roman priču zatvara između početka i kraja, daje

vremenu vremenitost i ukida beskonačnost koja karakterizira apstraktno vrijeme. Roman, dakle, ne imitira „objektivno“, odnosno povijesno, vrijeme stvarnosti, on to vrijeme oblikuje i čini bližim ljudskom shvaćanju, pa stoga zadatak priče „nije da izražava vrijeme, već da u modificiranom vremenu stvarnost prikaže u prostoru“ (Pobrić, 2006:8).

Na početku je spomenuto kako fabula slijedi kronološki slijed događaja, tipičan za klasični oblik romana. Možemo reći da je kronološko vrijeme klasično, s jasnim početkom, zapletom i krajem. Događaj umetnut između početka i kraja stoga je tipičniji za klasični nego za moderni roman u kojemu je osnovno načelo uspostavljanja sižea *kontingencija*, nepredviđenost događaja, za razliku od *kauzalnosti* (uzročno-posljedične povezanosti) klasičnog romana. Događaji modernoga romana stoga ponekad „bježe iz strukture“ (Pobrić, 2006:55) – poput Proustovih junaka, dok su pr. Balzacovi, Stendhalovi i Flaubertovi junaci položeni u povijesno-biografsku os vremena (Pobrić, 2006:26). Niz događaja čini strukturu romana u oba slučaja, bili ti događaji uzročno-posljedično povezani ili nepredviđeni, no ta struktura u svojoj vremenitosti može biti čvršća ili slabija. Primjerice, kako „vrijeme nije identično sa zbivanjem“ možemo vidjeti kod Emme Bovary koja osjeća da „vrijeme prolazi uzalud, da vrijeme teče a ništa se ne događa“, no njezin je život „napor da se nešto dogodi, da se vrijeme ispuni, jer bi se ispunjenjem kvantitativno vrijeme pretvorilo u kvalitativno“ (Solar, 1989:349).

VRIJEME KROZ POVIJEST

U prethodnom poglavlju upoznali smo osnovne načine oblikovanja vremena u romanu, ili prema Ricoeuru, oblike književne vremenitosti. Također smo ustvrdili da je roman iznjedren iz tekovina kulture i povijesno-društvenih okolnosti u kojima je nastao, u romanu se, s obzirom na vrijeme pretočeno u vremenitost, mogu prepoznati obilježja aktualne kulture. U nastavku ćemo uvesti misao Mihaila Bahtina, ruskog filozofa i književnog teoretičara, koji je utemeljitelj teorije *kronotopa*. Kako bismo razumjeli djelo, smatrao je Bahtin, pogotovo u kontekstu vremenitosti i prostora, važno je razumjeti i vrijeme u kojemu je djelo nastalo. Tijekom izmjene povijesnih razdoblja, socijalno-ekonomskih odnosa, klasnih podjela i sl. različit je među ljudima bio pojam o vremenu (prostoru također), slijedom čega je i drugačija vremenitost i prostornost književnih djela različitih epoha.

Prema Bahtinu (Bahtin, 1989:331-343), tijekom povijesti ljudi su razlikovali sljedeće koncepte vremena: 1) plodno proizvodno vrijeme; 2) povijesno vrijeme (vrijeme nacije) i 3) individualno vrijeme:

- 1) Plodno proizvodno vrijeme – potječe od zemljoradničkog pretklasnog razvoja ljudskog društva, a završava u razdoblju feudalizma (u srednjem vijeku). Vrijeme nije stvar individualnog života, ono se „koristi“ kako bi se oblikovao društveno-svakodnevni život u smislu razlikovanja praznika, obreda, radničkih ciklusa, poljoprivrednih ciklusa i godišnjih doba. Sve što postoji, postoji zbog zajednice, vrijeme je u potpunosti kolektivno, individualni niz života još se nije izdvojio (Bahtin, 1989:331). Ciklus rasta podrazumijeva vrijeme plodnosti, smrti i propadanja, nema razlikovanja vremena prema današnjem konceptu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti jer je sve kretanje, djelovanje i rad usmjereno prema naprijed (Bahtin, 1989:332); (dakle, ipak, prema budućnosti u sadašnjosti). Vrijeme je potpuno prostorno, konkretno i sasvim jasno – ljudski život i priroda mjere se istim mjerilima i intervalima, u istim kategorijama, vrijeme je „potpuno jedinstveno“ (Bahtin 1989:333). Apstraktno razmišljanje čovjeka o životu nije, kao što će to biti kasnije, stvaralo pojmove i njihove odnose, već je „susjedstvo pojmova dolazilo iz organske prirode“ (Bahtin, 1989:336).
- 2) Povijesno vrijeme (vrijeme nacije) – otkrivanjem Novoga svijeta, širenjem obzora, saznanja, stvaranja novih tehnologija, stvara se i individualizirano vrijeme. Usporedno s njime, u doba prosvjetiteljstva i nastanka suvremenog nacionalizma, formira se život nacije, oblikuje povijesni roman s temom rata, raspada se čvrsto jedinstvo vremena (Bahtin 1989:342-343).
- 3) Individualno vrijeme – vrijeme klasnog društva i feudalne podjele pri kojoj se razdvajaju pojedinačni životni nizovi, individualni život poprima svoju logiku. Pri tome je konkretno vrijeme razbijeno, a pojedinačno je zamijenilo cjelinu. Ljubav postaje centralni motiv, a motiv smrti poprima različita značenja tijekom narednih epoha – od simbola vječnosti, preko stvarnog kraja individualnog života, pa do cikličnosti života i smrti; smrt, kao uostalom sve faze individualnog života, dobile su na značaju u svakodnevnom životu i u umjetnosti (Bahtin, 1989:338).

Engleski sociolog, antropolog i geograf David Harvey na sličan je način objasnio razvoj civilizacijske misli u odnosu na koncept vremena. Ako pretpostavimo da je znanje kolektivna svijest o svijetu, svemiru i nama samima, koje se nadograđuje i unaprijeđeno

prenosi iz naraštaja u naraštaj, isto tako možemo pretpostaviti da je i čovjekov odnos prema vremenu „evoluirao“ – ipak, s obzirom na to da ne postoji točan ili jedinstven odnos prema vremenu koje je apstraktno, reći ćemo da je čovjek tijekom povijesnog razvoja naučio raznovrsne metode proučavanja svijeta i doživljavanja vremena. Nijedna od tih metoda nije točna ili točnija od druge, one su samo različite i uvelike su ovisile o povijesnom razdoblju u kojemu su nastale, a zahvaljujući dokumentiranosti, odnosno pisanoj riječi i književnosti, mi danas možemo sažeti metodologiju vremena u svakodnevnom životu koja se potom reflektira u vremenitosti književnoga djela.

Harvey tumači kako je u vrijeme feudalizma prostor imao veću vrijednost od vremena s obzirom na to da je svakodnevni život sa svim svojim sastavnicama bio zatvoren u izolirane teritorijalne granice. Velika se promjena dogodila u vrijeme renesanse s otkrićem Novog svijeta koji je tek trebao biti upoznat, a u tom je kontekstu zemljopisno znanje bilo od velikoga značaja. Čovjek je tada upoznao i prigrlio principe perspektive, karakteristične ponajviše za renesansno slikarstvo, a učenjaci su stekli, po prvi puta, osjećaj za geometriju i prostor. Izumom kronometra (mehaničkog sata s oprugom) omogućen je razvoj znanstvene spoznaje o vremenu. Pri tome je renesansna revolucija u poimanju prostora i vremena, a zatim humanistička i prosvjetiteljska, otvorila put osvajanju i racionalnom uređenju prostora („Voltaireova zabrinutost za urbanističko planiranje“). Ova je dominacija prostorom također podrazumijevala ovladavanje vremenom kroz znanstvena predviđanja budućnosti. Sredinom 19. stoljeća ekonomska kriza i politički sukobi potresli su zapadnu Europu i time izazvali sljedeću krizu u shvaćanju prostora i vremena. Prosvjetiteljstvo je vremenu pristupalo znanstveno, dok su nove generacije književnika, među njima i Charles Baudelaire, naglašavali prolaznu, nepostojanu i slučajnu prirodu vremena modernog života. U nadolazećem periodu, od sredine 19. st. do velikih svjetskih ratova, odvijao se proces reorganizacije prostora svijeta u smislu pomicanja i mijenjanja granica. Usporedno s tim vremenom nove komunikacijske i transportne tehnologije, kao i novi oblici organizacije proizvodnje (Ford), upućivali su na to da vrijeme također može biti organizirano i kontrolirano. Novi val modernista (Proust, Joyce, Picasso...) formulirali su novi koncept vremena i prostora koji je naglašavao njihovu subjektivnost (ali i dezorijentiranost). Bergsonov pojam *durée* označavao je unutrašnje vrijeme koje je nepovezano s kronološkim tijekom vanjskog života. Francuski sociolog Emile Durkheim prvi je naglasio kako kulturalni kontekst oblikuje vrijeme i prostor, a njemački sociolog Georg Simmel ustanovio je (ili uspostavio

– i to čitavoj generaciji) dijagnozu neurastenije, stanja u kojem uzbuđenja modernog života u pojedincu stvaraju osjećaj bespomoćne napetosti, ubrzanosti i nesigurnosti. Pojedinaac je dakle pod pritiskom kulture „pucao pod pritiskom“ što je bilo vremenitošću preneseno i u moderni roman (Dickens et Fontana, 2002:390-391).

VRIJEME U POSTMODERNIZMU³

Što se dalje događa sa shvaćanjem vremena, a potom i vremenitošću u romanu, preispitat ćemo u ovom poglavlju. Kada nešto nazivamo modernim, podrazumijevamo, barem iz trenutne perspektive, da je dostignuta neka najviša, apstraktna točka ljudskog dosega, te da je sve iza toga zastarjelo, a ispred modernog nema ništa jer modernost je uvijek ono što je aktualno. Otkud onda koncept „postmodernizma“, kako to modernost može od same sebe biti modernijom? Postmodernizam nam kroz svoj apsurd govori, jednostavno, da ne postoji konačan doseg ljudskog stvaralaštva i spoznaje jer se spoznaja uvijek nadograđuje, a nadograđivanjem postavlja nova pitanja i kreće novim smjerovima – na temeljima prošlosti u budućnost.

Postmodernizam je radnju romana smjestio između sna i jave, utkavši u svoju poetiku snažne fiktionalne elemente (Hutcheon, 2004:10). Likovi postmodernističkog romana prelaze granice „društveno prihvatljivoga“, pritom stvarajući novi način umjetničkog izričaja (Hutcheon, 2004:13), u težnji za rubnim i neotkrivenim istražuju područja stvaralaštva koja nisu podlegla društvenim normama, nisu preispitana i proanalizirana, nisu taknuta – sasvim nova, čista i skrivena područja umjetnosti (Hutcheon, 2004:73). Postmodernizam književnosti možemo razumjeti kroz prizmu u kojoj se postmodernizam očituje u našoj okolini: u želji je pojedinca da pokori i zauzme što širi (u geografskom i psihološkom smislu) prostor u svijetu. Nameću se putovanja kao kvantitativna metoda prikupljanja iskustva – što je veći dio svijeta proputovan, dokumentiran i podijeljen preko društvenih mreža, to je pojedinčeva vrijednost veća na ljestvici „modernih“ očekivanja. Također, zauzevši ogroman geografski prostor (putovanjem, gomilanjem materijalnih dobara, raspadom tradicionalnih obitelji i rastakanjem obiteljskih zajednica na male cjeline, svaka na svom teritoriju, gdje je svaki član obitelji u posjedu svojega prostora – u posjedu vlastite privatnosti gdje prostor predstavlja intimu),

³ Postmodernizam: lat. *post* – poslije + franc. *moderne* – nov (Solar, 2011:377)

čovjek je zašao u sferu virtualnog prostora i u zauzimanju svojega mjesta na velikom broju društvenih mreža i platformi pronašao način za učvršćivanje svoje osobe na što širem geografsko-virtualnom prostoru.

Početak šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća, pojavom novih tehnologija, ponovno se temeljito promijenilo čovjekovo shvaćanje prirode vremena i prostora. Te su tehnološke promjene očite bile posebno u komunikaciji i transportu, a potaknute su novim globalnim gospodarskim sustavom kojim dominiraju multinacionalne korporacije (Dickens et Fontana, 2002:391). Harvey objašnjava da najbolje možemo razumjeti ove najnovije promjene u koncepciji vremena i prostora prepoznavanjem promjena u organizaciji proizvodnje, od fordizma do ekskluzivne akumulacije gdje je proces proizvodnje decentraliziran i fragmentiran. Trend masovnog marketinga i masovne potrošnje ubrzao je tempo razvoja tehnologije kako bi se nagomilalo što više potrošačkih materijalnih dobara spremnih za prodaju. Masovna potrošnja proširila se i na potražnju usluga i iskustava (konzumiraju se filmovi, glazba na koncertima, iskustva putovanja i sl.), profit multinacionalnih kompanija time se značajno intenzivirao. Harvey opisuje dva divergentna sociološka učinka tih zbivanja u suvremenom životu: u prvom slučaju pojedinci jednostavno oponašaju logiku nametnutu od potrošačkog društva te se prepuštaju struji potrošačke svijesti, skaču iz jedne fantazije u drugu u potrazi za opetovanim i originalnim stimulacijama; druga skupina pojedinaca u potrazi je za osobnim ili kolektivnim identitetom u svijetu koji se neprestano mijenja, a u mnoštvu ponuđenih opcija (navijačke skupine, različite subkulture, religijski fanatizam, identifikacija sa seksualnom orijentacijom i pojedincima koju ju dijele i sl.) pojedinac često gubi i onaj osnovni identitet dobiven odgojem zbog učestalog mijenjanja identiteta poput kazališnih maski (Dickens et Fontana, 2002:392).

Odbacivanjem generacijama akumuliranoga znanja, spoznaja, odgojnih i obiteljskih vrijednosti kako bi se istražio široki raspon dekonstruiranih i nanovo, neprirodno, sastavljenih teorija (poput zapadne verzije istočnjačke filozofije koja je izrasla u umjetnu tvorevinu *New Age-a*), uništava se kolektivna svijest određene kulturne zajednice koja svoje temelje ima u kulturnom nasljeđu. Američki književni kritičar Fredric Jameson povezuje teoriju shizofrenije (francuskog psihoanalitičara Jacquesa Lacana) s teorijom književnosti – Lacan, naime, opisuje shizofreniju Saussureovim jezičnim terminima kao kvar odnosa između označitelja. Shizofreničar, nesposoban razumno povezati označitelje, nema osjećaj vremenskog kontinuiteta i stoga je osuđen na iskustvo svijeta kao niz nepovezanih trenutaka u vremenu. Jamesonu ta teorija pruža prikladnu metaforu učinka nestanka vremenskog kontinuiteta na

subjektivnoj razini, jer, kao i shizofreničari, likovi postmodernističkog romana nemaju konkretnu sliku vlastite, kao ni kolektivne, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti (Dickens et Fontana, 2002:393).

Pri analizi romana *Never more* i *Ako jedne zimske noći neki putnik* u nastavku rada, utvrdit ćemo kako je ova „shizofrenična“ izgubljenost u vremenu i prostoru tipična i za likove odabranih romana. Povijesnost i vremenitost romana u postmodernizmu nije lako uočljiva, iako možemo prodrijeti u bit i značaj opisanih prostora i vremena na svojstven način prenesenih u vremenitost, za to nam je potreban veći trud. „Kako pak tu detaljno razrađenu povijest možemo saznati jedino tako da pročitamo i pamtimo cjelokupni roman, to je očito da se krećemo u krugu iz kojeg nema izlaza, u krugu koji možemo jedino izbjeći ako roman čitamo više puta, ako ga studiramo tako dugo dok ne upamtimo sve detalje tako točno da ih možemo sve imati neposredno u svijesti (...); ovo je dokinuto, tj. formalizirano vrijeme, izgubilo sve karakteristike stvarno konkretnog vremena; (...) Jedino ako budućnost izrasta iz prošlosti, može se govoriti o Vremenu, o povijesti pa i o slobodnom historijskom individuumu, jedino tada sloboda nije fikcija. Junak modernog romana, međutim, uvijek je vremenski izoliran, uvijek je sveden na sada vlastitog života, bilo da je svjestan uzaludnosti vlastitog izbora, bilo da neprestano pravi fiktivne poteze slobode koji su uvijek pogrešni jer se apsolutna nužnost i apsolutna slučajnost, odnosno sloboda našeg života svode na isto“ (Solar, 1989: 353).

KRONOTOP⁴

U prethodnim poglavljima doveli smo vrijeme u vezu s čovjekom, romanom i povijesti. Povezali smo vrijeme i prostor kao dvije neodvojive kategorije, a radi kompleksnosti koncepta vremena, za razliku od konkretnosti prostora, više smo se usredotočili na vrijeme. U nastavku ćemo izložiti i objasniti teoriju *kronotopa* Mihaila Bahtina u kojoj su vrijeme (odnosno vremenitost), prostor i kulturno-povijesni kontekst u tijesnoj povezanosti.

Bahtin je kronotop (*vrijemeprostor*) definirao kao: „Suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umjetnički osvojenih u književnosti“. Navodi kako je taj termin preuzeo iz matematike, a prvotno je uveden i dokazan Einsteinovom *Teorijom relativnosti*. U književnost

⁴ Kronotop: grč. *khronos* – vrijeme + *topos* – mjesto (Solar, 2011:265)

ga Bahtin prenosi ne u doslovnom smislu, već kao nepotpunu metaforu – u kronotopu je „značajno izražavanje neraskidivosti prostora i vremena“ (Bahtin, 1989:193). Ono što karakterizira kronotop jest vizualnost – čitatelj može zamisliti pojedini događaj, pripisati mu značenje i dovesti ga u vezu s drugim događajima, a to se postiže „zahvaljujući koncentraciji vremena u prostoru“ (Bahtin, 1989:380). Dakle, kronotop je zgusnuto vrijeme u određenom prostoru koje rezultira događajem i omogućava čitatelju vizualizaciju i interpretaciju djela.

Dakako da kronotop nije univerzalan u svojem značenju, on ovisi o načinu na koji ga autor prenosi, o kulturno-povijesnim okolnostima u kojima je djelo nastalo, o doživljaju vremena civilizacije u kojoj je djelo nastalo, važnosti prostora i o trenutačnoj čitateljskoj interpretaciji koja pak ovisi o mnogočemu (o tipu čitatelja, okolnostima čitanja – povijesnim, prostornim, psihološkim i sl.) Ono što je u kronotopu ipak stalno i postojano jesu obilježja kulture iz koje je poteklo djelo koje analiziramo: „I oblici zapleta i prostorni modeli koji su povezani u kronotopu proizlaze iz prepoznatljivog kulturnog repertoara. Ono što kronotopska analiza djela može postići jest da ih ujedini u lik, pokretnu prostornu naznaku ili trag“ (Biti, 1992:399). Bahtin je kronotop opisao kao stvaralački proces, nikada završen i uvijek otvoren novim suradnjama – tekst književnoga djela stvara svijet u kojemu se „nalaze pisac i čitatelj, moguće i vjekovima udaljeni“, iako „između realnog svijeta koji prikazuje i svijeta prikazanog u djelu“ (onoga koji nastaje čitateljskom intervencijom i interpretacijom) „prolazi oštra granica“, „nedopustivo je ipak shvaćanje te granice kao apsolutne i neprelazne“; „djelo i svijet prikazan u njemu ulaze u realni svijet i obogaćuju ga, realni svijet ulazi u djelo i svijet prikazan u njemu, kako u procesu njegova stvaranja, tako i u procesu njegova budućeg života, u stalnom je obnavljanju“ (Bahtin, 1989:384).

Vrijeme je kao gusta masa koja ispunjava prostor, ono je aktivan pokretač zbivanja koje Bergson opisuje kao stvaraoca – produženu božansku ruku koja prostoru i svemu u njemu daje i oduzima život (Piskač, 2007:7). Ranije smo, govoreći o odnosu vremena i čovjeka kao i vremena i romana, istaknuli kako se vrijeme doživljava kroz fizičku, emocionalnu i mentalnu perspektivu. Ako bismo ukratko skicirali slijed kojim spoznajemo kronotop u romanu, on bi išao ovako: autorov opis prostora protkan fizičkim kretnjama likova ili pak njihovim mentalnim, emocionalnim i duhovnim naporima, lika dovodi do određenog emocionalnog stanja koje pak čitatelj vlastitom vizualizacijom pretače u sebi razumljive slike događaja koji se odvija pred njim na stranicama knjiga, a taj događaj zatim u čitatelju pobuđuje univerzalno emocionalno i/ili duhovno iskustvo (Piskač, 2007:10) – kronotop je, možemo zaključiti, ono *poetsko* u romanu, istinska poezija riječi i emocija. U poeziji postoji

metoda *korelativne sugestije* koja „posredovanjem korelacija s nabrojenim riječima i objektima koje te riječi kompleksno predočavaju uspijeva poetski aktivirati stanovite čitateljske pričuve odgovarajućih emocija i iskustava, da bi konkretni tekst, u pogodnom kontekstu, mogao značiti i zračiti baš ono što pjesnik želi da izrazi, odnosno što on približno osjeća i proživljuje“ (Pavletić, 2008:121) – primjerice, kada Tin Ujević želi opisati kišu, on neće naprosto reći – to je kiša, uložiti će napore kako bi stvorio sinestetsku rapsodiju doživljaja koji će kod čitatelja izazvati *emociju* kiše, ne samo kišu kao praznu predodžbu. Na sličan način, autor romana ulaže napore kako bi prostorom ispunjenim vremenitošću kod čitatelja izazvao *emociju* i istinski doživljaj opisanog događaja. Istovremeno, estetika riječi i punina koju osjećamo u susretu s umjetnošću, izaziva često snažniju emociju nego li realni svijet naših svakodnevnih života.

Bahtin u svojoj teoriji naglašava da u jednom djelu možemo prepoznati veće ili manje kronotope, glavne i sporedne, one koji se ponavljaju i međusobno nadopunjuju, no uvijek jedan kronotop „figurira kao okvirni, dominantni“ (Bahtin, 1989:382). Osam je glavnih kronotopa romana u kojima Bahtin opisuje tipove junaka i prostora u kojima se oni kreću (Vlasov, 1995:42): 1) folklorni kronotop; 2) kronotop avanturističkog romana iskušenja; 3) kronotop avanturističkog romana s temom iz svakodnevnog života; 4) kronotop antičke biografije ili autobiografije; 5) kronotop viteškog romana; 6) kronotop lude i lakrdijaša; 7) rableovski kronotop; 8) idiličan kronotop.⁵

Osim navedenih kronotopa, Bahtin je definirao i kronotope slobodnijega tipa nezavisne o povijesnom ili književnom razdoblju koje možemo pronaći u različitim književnim vrstama i žanrovima, a karakterizira ih prostorna, više nego li vremenska određenost: kronotop susreta, kronotop dvorca / zamka, kronotop gostinjske sobe / salona, kronotop provincijskog gradića i kronotop kućnog praga ili javnog trga koji predstavljaju krize i promjene u životu (Vlasov, 1995:45). Svaki je od ovih kronotopa tipičan za određena književna razdoblja (primjerice, kronotop zamka oblikovan je u feudalizmu, kronotop gostinjske sobe kod Balzaca, kronotop provincije kod Flauberta, a kronotop praga kod Dostojevskog) (Vlasov, 1995:45), dok su *kronotop susreta* i *kronotop puta* univerzalni i susrećemo ih u svakoj književnoj epohi: „put je mjesto za slučajne susrete različitih ljudi, predstavnika svih staleža, stanja, vjera, nacionalnosti, uzrasta“, tu se sudaraju svakojaki kontrasti, društvene distance ovdje se ruše,

⁵ Ovdje ćemo ostati samo na nabrojanim glavnim tipovima kronotopa što ih je Bahtin odredio s obzirom da svi imaju uporište u antici i neće nam poslužiti pri otkrivanju novih koncepata kronotopa s kojima se susrećemo u postmodernizmu. Detaljniji opis Bahtinovih kronotopa nalazi se u: BAHTIN, Mihail, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989. (196-372)

vrijeme se ulijeva u prostor i teče u njemu, a osnovna nit je protjecanje vremena (Bahtin, 1989: 374), no njihovo značenje ovisi o interpretaciji i ranije spomenutim faktorima koji određuju kronotop u datom trenutku.

POSTMODERNIZAM I KRONOTOP

Ranije smo utvrdili da se povijesne okolnosti i književna epoha odrazuju u ostvarenim djelima, time i u njihovim kronotopima. Postmodernizam je književna epoha koja svoj identitet postiže nadogradnjom i suprotstavljanjem poetike prethodnim epohama time postižući originalni umjetnički izričaj: „Svako otvaranje društvenih proturječnosti neizbježno pomjera vrijeme u budućnost“ (Bahtin, 1989:263). Postmodernizam je u književnoj praksi sklon „tzv. otvorenim djelima i kraćim književnim oblicima, te njihovim različitim kombinacijama (krilatica: »malo je lijepo«), karakterizira ga skepticizam, relativizam i eklekticizam (krilatica: »sve ide«), kao i izuzetna isprepletenost književnih teorija s književnom praksom“ (Solar, 2011:377). Iako je radnja u romanima postmodernizma fragmentirana, a likovi u svojim dijalozima i monolozima prelaze iz realnih u imaginarne sfere, pa iz sadašnjosti u prošlost i sl., i dalje se tijek povezanih misli (ponekad uz izostanak konkretnih zbivanja) može nazvati događajem, iako imaginarnim ili sasvim u mislima likova.

Ostvaraji vremena karakteristični za postmodernizam ostvoreni su i u kronotopima romana *Never more* i *Ako jedne zimske noći neki putnik* koje ćemo u nastavku interpretirati. Vrijeme (*vremenitost*) koje ispunjava prostor, time i ostvaraji kronotopa koji iz njihova međudjelovanja proizlaze, u postmodernističkom romanu je: 1) vertikalno; 2) relativno; 3) simultano; 4) psihološko (subjektivno) i 5) imaginarno:

- 1) Vertikalno – Dante je u svojoj *Božanstvenoj komediji* stvorio kompleksan odnos vremena i prostora, ostvarujući potpunu istovremenost prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, a to je postigao narušavanjem elementarnih vremenskih odnosa, subjektivnom igrom s vremenom i prostorom. Danteovi likovi prikazani su istovremeno kroz svoja učinjena djela, trenutačnu patnju i jasno prikazanu budućnost, a paralelno se ističu i povijesne okolnosti njihovih života, čime se priča usporedna povijest Danteova doba. Također postoji i dimenzija „izvanvremenske onostrane idealnosti“ kojom Dante stvara „vertikalnu koja u sebi sažima horizontalu koja se otima

naprijed“. Božanstvena komedija otkriva svijet u jednoj točki – „u presjeku potpune istovremenosti i usporednog postojanja“ (Bahtin, 1989: 275). Postmodernizam je u jednoj mjeri preuzeo Danteovu vertikalnost odbacujući horizontalno pripovijedanje zbog svoje pravolinijske strukture koja se kreće po jednoj osi, a zadržavajući kreativnost jezika kroz vertikalnu naraciju koja omogućuje „istovremeni odnos točaka na različitim narativnim linijama“ (Pobrić, 2006: 149-150). Različite narativne linije u postmodernizmu obuhvaćaju vrlo često samo vertikalno vrijeme, bez upliva u horizontalnu os povijesti i budućnosti. Vertikalno subjektivno vrijeme uglavnom se odvija u svijesti lika gdje se isprepliću sjećanja, ekspresija misli i emocija i uplivi povremenih, izabranih trenutaka svakodnevnog života. Vertikalni poredak stvarnosti „omogućava neprestano prebacivanje svijesti subjekta (...) iz jedne vremenske perspektive u drugu: iz sadašnjosti u prošlost, pa čak i u budućnost“ (Piskač, 2007:24). Osim vertikalnom osi života svojih likova, roman postmodernizma često se bavi i samim sobom, gotovo postajući likom vlastite radnje. Takva dimenzija koja se uklapa u vertikalnu os naziva se *autoreferencijalnost*⁶, jedan od ključnih termina postmoderne: „To je ona dimenzija kojom tekst upozorava na situaciju, kontekst, subjekt, na vlastitu kompoziciju, strukturu, žanrovsku pripadnost, općenito, dakle, kojom problematizira neka svoja obilježja“ (Pobrić, 2006:161).

- 2) Relativno – realistička je pripovjedna praksa podrazumijevala historizaciju prostora, istraživala je načine na koje se ideološka povijest društva ili psihološka povijest pojedinca odražava u pojedinim događajima i na pojedinim lokalitetima i kako se zatim, sve to skupa, odražava na kolektivno stanje svijesti odabrane sredine – sela ili grada (Biti, 1992: 37). Poeziju i roman moderne, a potom kratku priču i roman postmodernizma „više uopće ne zanima događaj, te nije predmet opisivanja ono što se dogodilo, nego tek indikacije upućuju i na neko zbivanje koje je prethodilo mislima junaka, (...) roman nema više ni pravog početka ni pravog završetka – on počinje, tako reći, bilo kada i bilo kada završava (Solar, 1989:352). „Najvažnija funkcija modernog romana (...) bila je da razvija koncept svijeta kao relativizirane cjeline“ (Biti, 1992:401) – u šarolikoj ponudi i trgovini identitetima, alternativnim osobnostima i stvarnostima, te slobodi svakog pojedinca da gradi vlastitost svojega „ja“, roman postmodernizma ukazuje nam na vanjski model svijeta koji zbog svoje nestalnosti i

⁶ O autoreferencijalnosti će biti više rečeno pri interpretaciji kronotopa u Calvinovom djelu *Ako jedne zimske noći neki putnik*.

širine gradi nestabilne pojedince u relativnoj sredini – a takvi su književnosti uvijek bili najzanimljiviji.

- 3) Simultano – u zagrljaju vertikalnog nizanja događaja i misli u postmodernističkom romanu nalaze se spomenuti odnosi prema *prostor-vremenu*, a uz njih se uklapa i postupak simultanosti nizanja događaja, bez reda i poštivanja povijesnog / kronološkog slijeda. Uspostavlja se tzv. „*Teatar pamćenja* – jedinstvena, prostorno doživljena simultanost, aktualnost prošlosti, nadomjestivost i retroaktivna sposobnost nadopunjavanja tekstova” (Pobrić, 2006:149). Nadopunjavanje tekstova postiže se intertekstualnošću i učestalom referencijalnošću na aktualne kulturne obrasce i pojave (ili djela visoke književnosti), prostor romana često bježi u sfere izvantekstualnog prostora te je potrebno poznavanje istih kako bi se razumio kontekst. Jedan od začetnika postmodernističke poetike Jorge Luis Borges kaže kako „nije predstavnik modernizma, ali i da se ne vraća jučerašnjem realizmu nego preskače u neko mitsko područje daleko unazad u kome vrijeme teče po mitskim modelima, po modelu labirinta, po modelu onog praroditeljskog, kozmičkog puža koji se do u beskonačnost uvija sam u sebe“ (Pobrić, 2006:150). Simultano vrijeme jest upravo to vrijeme „po modelu labirinta“ koje u strukturu romana unosi prikazivanje nepovezanih dimenzija stvarnosti i imaginacije, u potpunoj slobodi bez pravila, stvarajući originalnu „strukturu bez strukture“.
- 4) Psihološko (subjektivno) – ovo vrijeme povezano je s Bergsonovom elastičnošću vremenskih dimenzija koje omogućuju vremenitosti romana da se zgušnjava ili razrjeđuje prema potrebi romanopisca i / ili junaka romana (Pobrić, 2006: 67). Gotovo je u potpunosti napuštena povijesna (horizontalna) os zbivanja, likovi romana nalaze se, takoreći, izvan povijesti, oni kroje svoju sudbinu po načelima kontingencije, a od povijesti ili realnih okolnosti svakodnevnog života često bježe u imaginaciju ili alternativne svjetove.
- 5) Imaginarno – imaginarno vrijeme sudjeluje u ostvarivanju simultanosti u tekstu, intertekstualnošću i raznim uplivima podtekstova remeti se „osnovno“ vrijeme u romanu, te se značenje uvelike širi na vertikalnoj osi pripovijedanja. Fragmentiranost teksta ponajviše je rezultat ovakvih tekstualnih preinaka (Pobrić, 2006: 73-74). „To modernističko vrijeme jeste ustvari pjesničko, lirsko vrijeme koje nije uopće vrijeme pravca nego vrijeme trenutka koje se rasprskava na sve strane, izgrađujući se na osnovu poetskih sredstava svakog pjesnika ponaosob“ (Pobrić, 2006: 66). Roman postmodernizma također je u jednu ruku i „roman prostora“ u kojemu „neki

imaginarni ili stvarni prostor čini bitnu vezu između svega onog što roman opisuje“ (Solar, 2005:121). No, u kontekstu postmodernističkog romana ovdje nije riječ o putopisnoj dokumentiranosti prostora kojom prostor dobiva primarno značenje (ukoliko, naravno, nije riječ o putopisu) nego o fokusiranosti pisca na detalje u prostoru, svakodnevne predmete, koji često znaju biti *light-motivom* i protezati se kroz čitavo djelo, ali u svrhu prikazivanja različitih emocija i promjena kod likova – kao statični svjedoci aktivnoj radnji ili, čak, kao pokretači radnje (kada i sami postaju kronotopima kao u romanu *Never more*).

REALIZACIJE KRONOTOPA

I. RANKO MARINKOVIĆ, *NEVER MORE* (1993.)

Ranko Marinković svoj je roman *Never more – roman fuga* napisao početkom ratnih devedesetih, bježeći iz jedne sfere ratnih zbivanja u onu raniju, također ratnu 1941. godinu. Kronotopi kroz koje je ostvarena radnja u romanu nisu tipično „ratni“: to su kronotop *vlaka*, kronotop *broda*, kronotop *čamca* (koji predstavljaju tri razine djela – prošlost, sadašnjost i budućnost), a popratni su kronotopi klasični Bahtinov kronotop *susreta* i kronotop *Prirode*, uz koje se (i u kojima) ostvaruje niz manjih kronotopa. To je stoga što je sama ratna tematika pozadi, ona jest okvir radnje, aktivira i pokreće pojedine likove na akciju i reakciju, no njezina je glavna funkcija naglasiti apsurd i ironiju života koju glavni lik, Mato Bartol Svilić, prihvaća tijekom djela odbacujući svoju početnu pozitivističku vedrinu.

„Naslovi Marinkovićevih djela prepoznatljivi su po jednoj svojoj specifičnosti: oni uvijek stoje u nekakvoj simboličnoj vezi sa sadržajem teksta, pa čak u nekim slučajevima sažimlju i njegov temeljni smisao“ (Pavličić, 2010:220). Naslov djela *Never more* sam je po sebi kronotopičan, odnosno, naviješta glavne kronotope djela i motiv smrti koji ih prožima. *Never more* ili *Nikad više* referira na pjesmu Edgar-Allan Poea *Gavran* u kojoj pjesnik u boli i otuđenosti shvaća da nikad više neće vidjeti svoju voljenu Lenoru: „*Zli proroče, ne znam pravo, da l si ptica ili đavo, // Al u ime Boga po kom obojici grud nam diše, // Smiri dušu rastuženu, reci da l ću u Edenu // Zagrliti svoju ženu, od koje me rastaviše, Anđeosku tu // Lenoru, od koje me rastaviše?*“ // *Reče Gavran: "Nikad više"* (Poe, *Gavran*). Bartolova voljena Ita umrla je prema predlošku Sofoklove *Antigone*, buneći se javno zbog političkog ubojstva mlađeg brata i tražeći njegovo tijelo kako bi ga pokopala, zbog čega je završila poput brata – na vješalima. Početna vedrina Bartola i očajanje koje slijedi nakon saznanja o smrti voljene, u romanu je razdvojeno i kronotopima – dok se prvi dio romana odvija u vlaku u kojemu Bartol proživljava reminiscencije na vrlo nedavnu sretnu *prošlost* u ljubavi s Itom i prijateljstvu s ekscentričnim Longom, drugi dio započinje kada Bartol u sjećanju dostiže trenutak u kojemu je saznao za Itinu smrt, upravo tada dolazi na brod kojime putuje na rodni otok i na kojemu se suočava sa *sadašnjošću* – činjenicom da je Ita mrtva (na koncu, na brodu, pada u nesvijest). Treći dio odvija se dijelom na otoku, ali eskalira na čamcu kojime Bartol

bježi – prvotno u političku emigraciju, a potom u *budućnost* – u morsku dubinu, smrt, slobodu.

Podnaslov romana pak – *roman fuga*, u svom prijevodu *bijeg* simbolizira tako očit Bartolov bijeg od stvarnosti, no puno više od toga, kroz svoje značenje u glazbenoj teoriji, govori o ispreplitanju likova romana u jednu *personu*, jednog Bartola, koji neminovno mora napustiti životnu vedrinu i postati cinikom. Kako bismo razjasnili ovu tvrdnju, definirat ćemo na koji način funkcionira oblik *fuge* u svijetu glazbe: „*Fuga* (lat. *bijeg*): Polifonski glazbeni oblik skladen prema načelima kontrapunkta u tehnici imitacije: određena se tema po ustaljenim pravilima imitira i proizvodi kroz sve glasove (dionice). Prema broju glasova fuga može biti dvoglasna, troglasna, četveroglasna, peteroglasna i višeglasna, a sastoji se od tri dijela: prve provedbe ili ekspozicije, druge provedbe i treće provedbe ili tzv. *strette*“ (Hrvatska enciklopedija). Već smo utvrdili kako se djelo sastoji od tri dijela i time se uklapa u muzikalnost *fuge*. Osim toga, u djelu upoznajemo tri ključna lika koji prenose temeljnu filozofiju djela: cinični i ironični doživljaj života koji ne zaslužuje ozbiljnost, emocije i intelekt jer je u svojoj biti – apsurdan. Likovi intelektualaca su Bartol (neostvareni idiličar), spomenuti ekscentričan Longo i njihov prijatelj, poznanik Primarijus. Bartolova početna vedrina potpuno prerasta u Longov ironično-sarkastični cinizam i Primarijusov neumoljivi skepticizam, dok sinkronicitet njihovih razgovora i polemika, a poglavito pretapanje međusobnih misli u jedinstvene zaključke, u konačnici i pretapanje Longa i Primarijusa u osobi Bartola, stvara dojam glazbenog zbora koji pjeva jedno te istu simfoniju („određenu temu“) u troglasju kroz tri dijela romana. U fabuli je ova konstrukcija fuge vidljiva kroz kronotope *Prirode* i *susreta*.

Marinkovićev roman *Never more* u cijelosti je postmodernističko djelo što vidimo iz razvoja fabule i vremenu u kronotopima koje je vertikalno, relativno, simultano, psihološko i imaginarno⁷. Bartolu se vrijeme radnje događa, on imaginacijom sam stvara akciju živih i neživih stvari, poput učestale personifikacije objekata, a oživljavanjem epizoda iz prošlosti negira sadašnji trenutak. Istovremeno je njegov život plod tuđe imaginacije – autor je stvorio takve kronotope koji upravljaju Bartolom i usmjeravaju ga sve do zadnjeg časa kada Bartol preuzima život u svoje ruke – smrću. I to ne samoubojstvom nego nizom apsurdnih situacija kojima se Bartol aktivno dovodi do utapanja, kako simbolički – utapanjem svoje vedrine u *moru* cinizma, tako i stvarnosno – utapanjem u *moru*. Naslov je (uz podnaslov) iz trećeg

⁷ Vidi poglavlje „Postmodernizam i kronotop“ (stranica)

razloga kronotopičan – obznanjujući nam smrt kao važan motiv, povezuje taj motiv s *morem*, onim koje će na koncu metaforički i realno utopiti svaku nadu u bolju budućnost.

PERSONIFICIRANI OBJEKTI KAO POKRETAČI RADNJE – SUDAR PROŠLOSTI, SADAŠNJOSTI I BUDUĆNOSTI

Kronotop vlaka – Prošlost

Prvi dio romana odvija se u vlaku, jednako koliko se odvija i u sjećanju glavnog junaka Bartola. U drugom dijelu romana Bartol putuje i brodom kako bi doputovao na rodni otok Vis (točne lokacije u djelu se ne navode – čitatelju je ostavljeno da prosudi o kojim je lokacijama riječ na temelju spomenutih aspekata arhitekture, moderne kulture i sl.; na isti način autor direktno ne otkriva povijesno vrijeme romana, ali lako se da odrediti da je riječ o 1941. godini zbog opisa ratnih okolnosti). Autor postupkom autoreferencijalnosti, kroz Bartolove opaske, često komentira vlastiti književni izričaj. Primjerice, u vezi česte personifikacije stvari i pojava u svijetu, Bartol konstatira: „Uostalom, zašto ne bi govorele stvari? Zar ne kažu i »tras« i »bum« kad se pokrenu, a mi im posudimo riječi i raspoloženja?“ (Marinković, 2008:40)

Vlak je ispunjen vremenitošću trenutnih ratnih zbivanja, životima Bartolovih suputnika koji se u njemu razotkrivaju, živopisnom imaginacijom Bartola koji zgušnjava tvrdi, čelični prostor vlaka, tu tvrdoglavu konstrukciju koja nema vremena za nostalgiju, sa svojim čežnjama i stopljenošću vlastite svijesti s prošlošću. Ispunjen je prostor vlaka, dakle, fizičkim stvarnosnim, emocionalnim i mentalnim vremenom⁸ koji u Bartolu ne pronalaze jedinstvo, već međusobno nerazumijevanje.

„Svaki dan... po jedan, svaki dan – po jedan – po jedan – po jedan... a u petak – po desetak – po desetak... Kotrljaju se točkovi ispod uha i govore, govore... riječi, jasne, smislene, ljudskim govorom, čak i s nekim jedom u glasu kao da za nekim tuguju (...) Odjednom, mijenjaju ritam, bržim, kraćim korakom, trkom (...) Sve uništava, bezumno, u žurbi“ (Marinković, 2008:5). Bartol s romantičarskim poletom vjeruje u život, u prošlost (*Veliku povijest*) i budućnost, no posvuda oko sebe otkriva ironiju postojanja koja ga demoralizira i naposljetku i samog pretvara u ironičara. Vlak svojim mehaničkim zvukovima i prodiranjem u

⁸ Vidi poglavlje „Čovjek i vrijeme“ (17. str.)

daljinu Bartola podsjeća na goli život koji ga tjera u budućnost koju odbija, nalazi utočište u mislima o prošlosti, ali vlak ga opetovano trga od topline sjećanja. Prisjećajući se nogu i bedara svoje Ite, ritmično gibanje vlaka i njegovo usporavanje na trenutak djeluje gotovo erotično, Bartol osjeća „maznost, djetinjstvo“ svojih prvih osjećaja prema Iti. No vlak, kao i život, ne čeka na našu prilagodbu, djeluje brzo, instinktivno, usmjeren vanjskim silama: „Ti – ti – kaka... Ti – ti – kaka... Ti – ti – kaaa... K! trznuo se kao da je dobio po njušci. I stao (...) Rat (Marinković, 2008:8). Ovo bacanje u surovost trenutka, sadašnjosti i svijesti o ratu na Bartola djeluje kao buđenje poslije anestezije i obamrlosti koju želi proizvesti stalnim prisjećanjem i vraćanjem u prošlost. Vlak je saživljen s trenutkom i fizičkim vremenom, sa sadašnjošću, kao jedno je s *Vremenom* i njegovom mehaničkom dimenzijom: „... i točkovi su sada uživali u vrtnji po visoravni, revno tuckali o spojnice kao satovi kada pričaju o vremenu“ (Marinković, 2008:76). Kronotop vlaka sugerira vremensko nejedinstvo u Bartolu, pomalo *shizofreničan*⁹ odnos prema stvarnosti, ali i nejedinstvo života i smrti u ratnoj stvarnosti općenito – ljubav prema Iti postoji nasuprot surovim ratnim zbivanjima, prijateljstvo s Longinom kontrira neprijateljstvu okupatora, životni elan i mladost smrti voljenih osoba (Matea i Ite). Bartola u početku romana, odnosno njegovih početnih sjećanja dok se vozi vlakom, karakterizira intelekt izbrušen opširnim znanjem, emotivnost i sposobnost suosjećanja s ljudima zbog stvarnih situacija, ali i apstraktno suosjećanje s neživim stvarima, no ubrzo, u jeku ratnih zbivanja koje ga hvataju u svoj vrtlog, Bartol postaje apatičan, rascijepljene ličnosti (poprima dimenzije svojih prijatelja Longa i Primarijusa) i time predstavlja prototip postmodernističkog pojedinca, izgubljenog u vremenu i prostoru. Time se dokazuje kako se u kronotopima romana može iščitati dimenzija vremena i prostora određenog povijesnog razdoblja u kojemu je roman pisan: „A kako ova zbilja ne postoji kao prazan prostor beskrajne ravnine na kojoj se po volji mogu crtati geometrijski likovi, nego je uvijek već kultivirano tlo na kojem raste i propada vegetacija, šire se naselja i djeluju s jedne strane ljudi a s druge tektonski poremećaji, i roman je sam urastao u ono što zatječemo kao istinu nekog vremena“ (Solar, 1989: 199).

Vlaku je, postupkom intertekstualnosti koja u sadašnji trenutak ubacuje prošlost kao onu koja dominira (jedino je u cjelini djela vidljivo da je zaista riječ o *prošlosti* koja se odvija u Bartolovom sjećanju, a ne o *sadašnjosti* koja se odvija Bartolu), suprotstavljen kronotop tramvaja koji je zaspao na uglu Ilice i Frankopanske: „Prometnik čak pendrekom po onom

⁹ Prisjetimo se Jamesonovog ujedinjenja Lacanove teorije o shizofreniji sa stanjem postmodernističkog junaka (13. str.)

jednom oku. Automobili trube, a on... fućka mu se... Spava“ (Marinković, 2008:12). Tramvaj je svojom tromošću uzrokovao uhićenje Bartolova i Longova prijatelja Jurja (zbog njegovih socijalističkih djelovanja), poput policajca koji ga je uhitio, i *on* je sukrivac ove nesreće – svakodnevni personificirani objekti pomažu u smještanju događaja u mjesto i vrijeme – Marinković ih demistificira do te mjere da i sami postaju sudionicima (pokretačima) radnje.

Ljubav prema Iti jedina je stalna „točka“ u Bartolovom postojanju, a za razliku od Ite koja sumnja u čvrstoću njihovog odnosa (prije smrti Bartola i napušta, seli u novu kuću = novi život), ta je ljubav (pomalo idealizirana, no nedovoljno suštinski opisana u romanu) izgrađena na temeljima Bartolove vedrine i životne radosti, no gubitkom Ite (selidbom, a potom smrću) konstrukcija Bartolova karaktera se urušava, gube se temelji na kojima je gradio svoju ličnost. Odbijanjem sadašnjosti Bartol odbija vlastiti rasap, on se od sadašnjosti okreće – „licem prema zidu“ (Marinković, 2008:37).

Idealiziranje ljubavi do veličine mita vidi se primjerice iz Bartolova prepričavanja Antigone Iti kako bi izazvao njezine suze u kojima nalazi estetsku satisfakciju, u kojem kontekstu ga Longo naziva „širiteljem tuge“ (Marinković, 2008:41). Njegova je okrenutost prošlosti vidljiva i prije potpunog odbijanja stvarnosti nakon Itine smrti time što mu je primarni interes povijest, a glavna ideja koja služi kao „ulaz“ u društvo intelektualaca i kojom zadobiva status originalne jedinice zasniva se na prilagođenoj teoriji *seobe narode* u sklopu koje Bartol drži kako je svaki povijesni pohod nacija iz smjera zapada na istok osuđen na propast, a kretanje naroda u smjeru istok-zapad uvijek uspješan: „...ta kretanja na istok bili su sve pohodi vojni, u formacijama i pod komandama, organizirani, disciplinirani; kretanja na zapad su, kao što i povijest kaže, *seoba naroda*, spontano, i vjerojatno neuredno, gibanje golemih ljudskih masa. Dok su onamo motivi ratnički, osvajalački, ovamo su motivi... eh, to je pitanje“ (Marinković, 2008:119). Bartolov život dijeli se na dva dijela: prije Itine smrti i poslije Itine smrti, a ova teorija, kao jedan od stupova njegova identiteta, također biva ironizirana i napuštena nakon izlaska iz vlaka kada ga sjećanje suoči s Itinom smrću. Longo je svoju ironiju postojanja njegovao od početka, prelijevajući ju postepeno u Bartolu, a tako i svoje shvaćanje povijesti i ozbiljnosti života općenito, za koji smatra kako je samo prazan hod s ponekim genijalnim umom koji je izuzetak, a rijetkost takvih umova i ideja ne ide u prilog čovječanstvu i njegovom razvoju – čovjek je uvijek postojan u mrtvoj točki bez napretka: „Između krumpira, hoću reći, između zvijezda je prazan prostor – i ništa više. Leonardo nije željeznička postaja“ (Marinković, 2008:17).

Drugi dio romana odvija se na brodu koji Bartola prevozi na rodni Vis. Po dolasku vlaka u Split Bartol završava svoju unutrašnju pripovijest i prisjećanje na prošlost, Itina smrt je točka u kojoj se spajaju prošlost i budućnost. Poljuljanog duha i emocija koje su, osjećamo, duboko okrhnete i čekaju konačni krah(j), Bartol ulazi na stari ratni brod *Jadro* koji je, kao i vlak personificiran, a u Bartolu posljedično izaziva i mržnju jer je mjesto na kojemu se vremenitost stvarnoga trenutka i njegovih okolnosti razotkriva u punini svoje boli i kobi.

Stihovi Edgar-Allan Poea *Nikad više – Never more* postaju u trenutku poravnanja Bartolove svijesti sa sadašnjošću stalnim suputnikom i tihim rušiteljem Bartolovog identiteta, potom njega u cijelosti. Bartol postaje „Poeov poludjeli gavran“, samome sebi podsjetnik na smrt: „Dodavola, nije ovo povijest! Ni teatar ovo nije! Suptilno uživanje u priči! Lijepe suze zbog patnje i smrti tamo nekih izmišljenih ljudi! A tu je, eto, posljednji uzdah i oproštajna slika (možda) rumenog oblačića na nebu. Posljednja misao: »zar zbilja, nikad, nikad više?...« Dječak Mateo i sestra Ita (Ita!)... i svi oni drugi... mrtvi, mrtvi, mrtvi! Posljednje mrtvi viknuo je jednom pazikući u nos, kao da je on za nešto kriv. Odlazeći graktao je muklo i zloguko »never more, never more«... kao Poeov poludjeli gavran“ (Marinković, 2008:195).

Za razliku od moćnoga vlaka koji bespogovorno juri u sutra kako bi dotjerao Bartola do sadašnjosti, brod *Jadro* nema energiju potrebnu kako bi odvezao Bartola u budućnost, zapravo je pitanje hoće li on uspješno stići na otok „(...) dok oronuli »Jadro« iznemoglo dahće i starački nekontrolirano prducka kao da su mu se ispreplela crijeva dolje u utrobi. Jedva se miče“ (Marinković, 2008:212). Tijekom vožnje, prepoznamo sada u unutarnjem Bartolovom monologu (koji je do sada bio ispunjen sjećanjem na prošlost) tragove i čitave ideje preuzete od Longa i Primarijusa koje Bartol sada svojata i poistovjećuje sa sobom. Asocijativni niz uvijek ga neočekivano dovodi do stihova *Never more* i svijesti o Itinoj smrti zbog čega je zamrzio Jadra zbog njegove prostornosti ispunjene sadašnjošću: „Bartol je sada, štono se kaže, »iz petnih žila« zamrzio Jadra i bjesomučno ga udarao petom po palubi“ (Marinković, 2008:217). Što god učinio, više nije bilo bijega od stvarnosti (osim, možda, smrti): „Ali tuga je sama, spontano nicala iz njega i hvatala se nametljivo svega što je opazilo oko, osluhnulo uho, dodirnula ruka, kao rđa, kao siva plijesan svega okuženog, odbačenog, zaboravljenog svijeta, prepuštenom beskonačnom trajanju do konačnog glupog samouništenja“ (Marinković, 2008:219).

Kronotop čamca – budućnost

Treći dio romana odvija se dijelom na otoku, ali eskalira i ostvaruje se u vožnji čamcem u koji je Bartol na silu doveden od strane političkog konspiratora Maće koji Bartola, zbog njegovog visokog intelekta, vidi u svojim „pobunjeničkim redovima“. Bartol već pomalo pomahnitao slijedi Maću i otiskuje se s ribarskim čamcem na pučinu. Čineći to protiv svoje volje, kao što ima osjećaj da se sve oko njega zbiva protiv njegove volje, donedavnih želja i uvjerenja, Bartol čezne za slobodom.

U atmosferi rata, stav prema budućnosti mlade generacije utemeljen je na strahu, panici i skepsi, a i onaj pojedinac idiličnog prijeratnog pogleda na svijet, pretvara se u okorjelog skeptika, kao što je to slučaj s Bartolom: „... Jer skeptik je kao mirna tamna voda u koju Priroda, ili njena umna i bezumna bića, zbog svoga nekog izazovnog hira, ubacuju kamen. (...) Voda strpljivo proguta kamen, ali poremećen je njezin mir. I nemir se širi, poslušno, u koncentričnim valovima, pravilno kao asocijacije misli (...) Zato on i voli kopkati u miru po svojoj muteži, čeprkati po mulju svojih uspomena. A kada ga zapljusne nova impresija, on je oprezno provede u pravilnim krugovima do središta svijesti, pomno je spusti na dno iskustava i uvrsti u metež svoje prošlosti“ (Marinković, 2008:282-283). Osjećaj nemoći uzrokovan je progresivnim i agresivnim licem rata koje uvlači u sebe sve i svakoga, Bartol više ne vlada svojim rukama, nogama, mislima koje su sada progonjene sviješću o Itinoj smrti: „Nepovjerenje, nevjerica, skepsa... Kako pretenciozno, intelektualno-filozofski zvuče te riječi u ovom jednostavnom stanju jadnog, golog očajanja! Ogroman je prostor oko mene, ogroman, a ja sam zbijen, zgnječen, istanjen kao iščupana vlas u jednu jedinu dimenziju zašiljene misli koja mi se zabada u mozak“ (Marinković, 2008:281).

Samoća je sloboda za kojom Bartol sada čezne, čak i na otvorenom moru, u čamcu, prepušten iskonskoj svemoći mora, Bartola kontrolira *nešto* i *netko* (Maća kao utjelovljenje progresivne ratne stvarnosti). Promatrajući galebove, želi se riješiti gavrana u svojoj svijesti i osloboditi se gravitacije koja ga vuče prema dolje, prema zemlji, dok on čezne za visinama: „»Galebi i oblaci će nas pitati: Ko ste? Koga ištete?« a gavran će graknuti odozgor – Bartol plovi... Bartol ište pustu hrid da na njoj sakrije svoju slobodu. Barr-tol... neverrr morrr...“ (...) „Ah, letjeti, letjeti! Zavidio je Bartol galebovima što su klikitali, gore visoko. U slobodi. I zamahnuo je rukama instinktivno, ludo kao da će doista poletjeti“ (Marinković, 2008:295-303).

Bartol je takoreći izbačen iz vlastitog života, odnosno iz idealizirane verzije svojega života koja nipošto nije zamišljala rat, nije zamišljala Itinu smrt, Bartol je u vlastitom životu sporedni lik utjelovljujući u sebi Bahtinovu *filozofiju trećeg u osobnom životu*: „filozofija čovjeka koji poznaje samo osobni život, koji želi samo njega, ali koji mu ne pripada, koji u njemu nema mjesta, zato ga jasno vidi do dna, u svoj njegovoj ogoljenosti; čovjeka koji igra sve uloge iz osobnog života, ali se ne sjedinjuje ni s jednom od njih“ (Bahtin, 1989: 242).

Zadnjim trzajem snage i prisutnosti, Bartol (napokon) preuzima inicijativu i odbija Maćine konspirativne ideje, preuzimajući kontrolu nad čamcem u želji da ga vrati nazad, na otok: „Odjednom odlučno, sebi samom neočekivanim bijesom, koljenom gurne polugu kormila na koju je Maća tek tako »kapetanski« naslonio lakat. Poluga mu bubne po rebrima, a lakat sklizne sa strane u prazninu“ (Marinković, 2008:303). Maći neočekivano, Bartolu željeno, a čitatelju podrazumijevajući se, čamac se u jeku borbe za prevlast nad motorom, prevrće i ostavlja Bartola i Maću u zagrljaju mora: „Uslijed udarca u trbuh i sapetih nogu u Maćinu zagrljaju, sada Bartol gubi ravnotežu. Rukama balansira, izvija tijelo na sve strane ne bi li mu pronašao žarišnu točku težišnicu i spasonosnu vertikalnu. No sve zaludu... Uto i brod se rasrđeno nagne na svoju opterećenu stranu (»dosta mi vas je, budale!«) i istrese obojicu naglavce u more“ (Marinković, 2008:306).

Utopa se Maća, ali utapa se i Bartol. U dubini, umjesto u visini, nalazi svoj kraj – ironija pobjeđuje nad idealom: „I još se na kraju jednom sva zatrese (Zemlja)... od smijeha, od smijeha i zadovoljstva kurvinskoga“ (Marinković, 2008:197).

MUZIKALNOST ROMANA FUGA

Kronotop Prirode – Teatar Apsurda

Priroda je česta prostornost koja se ispunjava radnjom u romanu, u prvom djelu Bartol se prisjeća idiličnih i humorom ispunjenih boravaka u snijegu, susreta s Itom u dvorištu kuće – pozitivan odnos prema prirodi vidljiv je samo u prvom dijelu romana, onom koji je u kontaktu s Itinom i Bartolovom romantičnom pričom, a priroda je idealizirana baš kao kod pravih romantičara – Bartol, upознаvši Itu, sanjari o sretnoj budućnosti: „Slušao je cvrkutanje kao vedrinu nekog obećanja darežljivo nasmiješene Budućnosti: sve će biti lijepo, sve će... Sviće i cvrkuće ptiče...“ (Marinković, 2008:22).

Kronotop Prirode u sebi sadrži manje kronotope: kronotop Majke, kronotop Dana i kronotop Mora. Ovi kronotopi jasno u fabuli odražavaju promjenu životnih načela Bartola od spomenutog idealizma do istinskog cinizma, a pratimo ih kroz Bartolove, Longove i Primarijusove ideje koje u prvom dijelu romanu supostoje, da bi se u drugom dijelu spojile u jednu filozofiju, jednu skladbu.

Majka je u prvom dijelu romana simbol snage i prkosa, njezin povijesni značaj jednak je onom Sizifovom – njezinu upornost teško je razumjeti (možda pogotovo iz perspektive autora – muškarca), te se njezini životni pothvati smatraju herojskim: „Naprijed, skupa s nosačem pod crvenom kapom s brojem od mjedi, vukla je velika i jaka Majka. (...) Takvom strminom nije ni Sizif gurao svoj kamen (Marinković, 2008:6-8). Ovdje je riječ o Itinoj majci koju Bartol idealizira kao stvorenje koje mu je podarilo smisao. U drugom je dijelu romana Majka daleka i nepoznata: „(...) mama – fatamorgana, dúga, oblak na dalekom nebu“ (Marinković, 2008:63), ona je ta koja se više ne nazire, izgubivši dijete, izgubila je svoj smisao.

Tijekom prvog dijela romana, u Bartolovom sjećanju, upoznajemo se s teorijom Primarijusa, budućeg doktora, koji Prirodu poistovjećuje s Majkom smatrajući ju podlom i proračunatom: „A Majčica što ne može obaviti neposredno sama da bi nas što brže i temeljitije uništila gromovima i munjama, olujama, monsunima, tajfunima, požarima, potresima, poplavama i svim ostalim mahnitanjima svojih ludih sila“ (...) ona to učini stvaranjem „nevidljivog pakla oko nas po kome vrve milijarde i milijarde nevidljivih gadova koje ona šalje na nas, da nam se uvlače u pore, rane, pukotine našeg organizma da ga iznutra razaraju i truju. (...) U tome se vidi i glupost famoznog slogana Jean-Jacques Rousseaua – »natrag prirodi!« Kao da smo mi otišli od nje, udaljili se? Kamo sreće! Nosimo, je nažalost, u sebi, u mozgu, u srcu, u crijevima, zmiju u njedrima, u svakom otkucaju srca, u titraju živca, u svakoj kapi znoja“ (Marinković, 2008:). Bartol u toj fazi, u blagostanju misli kojima nije zavládala svijest o Itinoj smrti, Primarijusu kontrira, ne prihvaća njegove osvrte i pronalazi protuargumente. No u drugom i trećem dijelu romana Primarijusove teze ostvaruju svoju puninu u Bartolovim mislima i za njega Majka ili ironično *majčica* postaje simbolom osvetoljubivosti Prirode i njezine neumorne želje da čovjeka unesreći, uništi: „I sve se tako, i živo i neživo, miče i kreće, kotrlja i vrti, a od svih tvari kojima je Dobra Mama udijelila milost množenja oplodnjom i rastom, jedino ova siva šaka u tvrdoj kutiji takozvane glave, jedina je nadarena beskonačnom mukom misli i traganja za smislom, svrhom i zakonom: zašto? Kamo? (...) Bartol je zaklopio oči. Ne da im da mu neprestano nude svoje naivne slike

ljepote neba i mora kojima ih Majčica lukavo obasiplje da bi njima oblijepila njegove zle misli“ (Marinković, 2008:220).

Na isti je način ostvaren i kronotop Dana, Bartol se dana boji, ne želi njegovo prisustvo, ali primjećujemo da Sunce uspijeva, čak i u drugom dijelu romana, na trenutak prizvati u svijest onu izgubljenu Bartolovu sposobnost da voli i da uživa u životu, no samo nakratko jer s prvim asocijativnim nizom (koji opetovano vodi do spoznaje o Itinoj smrti), Dan, Sunce i nebo postaju neprijateljima njegove ironizacije svijeta – Sunce postaje suncem, a Dan poprima crnu boju: „Dan mu, eto, virka na prozor, odozgo, iznad čela, kao da oklijeva. Kao da se pita: ima li smisla? Smisla da se pojavi i svijetli? Da lista kalendar, prima broj i ime? A što će ti ime, jadni, tužni dane što upravo svićeš, kad si uvijek isti pod maskom vedrine, oblaka i magle, uvijek neizvjesni, mrki, crni petak, uvijek crni petak... (...) Iza obližnje, oguljene, jadne planine, od vjetrova i voda oglodane do kamena golog, vladarski svečano – polako dizalo se Sunce. Golemo, nadutih, crvenih obraza kao da će sada, kad izroni sasvim u svoje plavetnilo, prasnuti u gromki svoj svemirski smijeh nad ovim jadom ispod sebe. (...) a ono tamo odjednom, iza posljednjeg brda, prostrlo se more, daleko široko (...) po cijelom beskrajnom Danu, radosno obasjanu Suncem – pobjednikom. I klikne tako iznenada pobjednička radost u Bartolovu oku što sada uzbuđeno šeta uzduž i poprijeko po mirnom plavom ogledalu velikoga Dana koji je, eto, odjednom, rastjerao sve oblake u njemu. Čak je i ustao Bartol i poklonio se Suncu i njegovu djelu – kličući svjetlosti svuda oko sebe. Ali u poklonu, spuštajući glavu, pogled mu skrene (...) na bliske, »svakodnevne« stvari: gle, na goloj grani jasnog osušenog drva njiše se na užetu tužna prazna torba. Tko zna od koga tako ostavljena, napuštena, odbačena... »Objješena!« (...) Crni dan se nadvio nad njim, i nepomično, sivo, tvrdo, mrtvo more pod njim, a gore visoko, razlupano, glupo, besmisleno sunce“ (Marinković, 2008:195-200).

More svoju kronotopičnost ostvaruje već u naslovu, jasno nam je, ili predosjećamo, da će se *u moru* zbiti nešto važno. *Never more* misao je koja Bartola ne napušta, a svoje istinsko značenje – smrt, ostvaruje upravo u Moru. U trenucima kad jasno vidi svoju budućnost u dubini mora, u smrti, Bartola ispunjava strah, no istovremeno Longova filozofija ironizacije svega živoga i neživoga, uspijeva „isplivati“ u Bartolove misli: „U dubinama je mrak i crna žalost. Strah. (Opasnost vreba odasvud!) I na kraju, dolje, mračno, crno dno. Grob. I... kraj. (...) I tako te »duboke misli o dubinama« u Bartolovoj glavi nestašno lepršaju Longovim ekscentričnim crninama i šaljivo mu put u grob pokazuju: eto ti, kad toliko voliš misli duboke...“ (Marinković, 2008:215, 314)

Život je, baš u trenutku smrti, za Bartola izgubio svaki smisao, a gubeći smisao, izgubio je i potrebu za ozbiljnošću. Smrt je dio igre koju Majka Priroda priprema za čovjeka i unatoč njegovim naporima uvijek, bez pogovora, pobjeđuje. Bartol se u kronotopu Prirode stapa s likovima Longa i Primarijusa, svojom smrću dajući pečat jednoj skeptično-ironičnoj filozofiji kojoj je život igra, a onaj tko je shvaća ozbiljno, budala je i ništa više. U ovoj filozofiji ostvaruje se i postmodernistička težnja za igrom, kako u stilovima, formama, sadržaju, tako i u samoj svojoj biti – postmodernističkoj filozofiji, što nam potvrđuje i Umberto Eco: „Stoga, ako unutar modernog onaj tko igru ne razumije, mora je odbaciti, unutar postmodernog moguće je igru ne razumjeti i stvari ozbiljno shvatiti. Uostalom, to i jest odlika (rizik) ironije. Uvijek postoji netko tko ironični diskurs ozbiljno shvaća.” (Pobrić, 2006:159).

Kronotop susreta

Kronotop susreta dopušta autoru da u roman unese niz likova koji će se međusobno susretati i ispreplitati. Kronotop susreta često djeluje uz kronotop puta, pa tako i Bartol susreće Marka ili, prema Bartolu, Bezuhova (policijskog dužnosnika bivše Kraljevine koji je u sukobu izgubio uho) u vlaku, a svojom neprisutnošću nalazi u Bezohuvu fiktivnog slušatelja i pratitelja svojih dragocjenih sjećanja na izgubljene dane.

Bartol je u svojim susretima uglavnom pasivni sudionik, njegova poznanstva rezultat su djelovanja drugih likova. Upoznaje tako Bartol, i postaje cimerom, Primarijusa koji je Longov prijatelj i kojega je Longo izabrao kao svoju zamjenu dok je sam odsutan na putu. Na otoku ga prisilno pokušavaju sjediniti sa skupinom političkih pobunjenika i njegova se otočna poznanstva temelje na „inicijativi pridruživanja Bartola pobunjeničkoj skupini“. Njegov opstanak kao politički neutralnog intelektualca s pozitivnim pogledom na svijet nije moguć u svijetu gdje se čitava generacija potencijalnih intelektualaca, ali i sestara, majki, emancipiranih žena (Ita je prije nego li je obješena dobila posao u zubarskoj ordinaciji) slijeva u beznadnost ratnih proturječnosti, gdje, primjerice, jedan srednjoškolac biva obješen zbog poneke revolucionarne misli. Jedino je susret s Itom bio pročišćen od upliva neke druge sile, njihova je ljubav oživjela spontano i „prirodno“. To „prirodno“ stanje stvari nije potrajalo dugo upravo zbog kontrirajuće „neprirodnosti“ poretka stvari u ratu.

Poznanstvo s Longom ne proizlazi ni iz kakvog susreta, on kao da je oduvijek ovdje, dirigent okolnosti Bartolova života koji se usadio u njegovu svijest. Kada kratko odlazi na put

u Pariz, Bartol osjeća kao da živi u prostoru bez jeke (Marinković, 2008:133), bez onoga koji će njegove misli i djela materijalizirati, usmjeriti.

Susret s majkom i ocem povezan je s kronotopima *sidra* i *kamena* – otac je taj koji poput sidra skromnošću svojih mogućnosti i djela pokušava sačuvati sina „na otoku“, pričvršćenog uz sigurnost morskog dna, daleko od otvorenog mora i nesigurne plovidbe. Majka jednostavnom i postojanom majčinskom ljubavlju, poput kamena neuništive, sina želi na iskonski način održati živim, domaćom hranom i ugodnim snom.

NEVER MORE

„More misli“ u dubini mora ono je koje Bartola odvodi u smrt. More je izrazito snažan kronotop koji svojim značenjem sugerira smrt, besmisao i apsurd, u kontrastu s uobičajenim metaforama mora (beskonačnost, tajanstvenost, ispunjenost životom). Bartolove misli prevladavaju nad događajima u stvarnosti, od romantičarskih zanosa kojima ih ispunjava i u intelektualnim raspravama izoštava, njegove misli u drugom dijelu romanu postaju želatinastom masom koju probada oštrica spoznaje o Itinoj smrti – *Never more*.

II. ITALO CALVINO, *AKO JEDNE ZIMSKE NOĆI NEKI PUTNIK* (1979.)

Roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* svojim naslovom čitatelja već uvlači u radnju, pitamo se: *ako jedne zimske noći kakav putnik kada, gdje i što?* Vjerujemo kako će nam roman odgovoriti na ta pitanja, kako će se naslov konkretizirati u prostoru ispunjenom vremenitošću i rezultirati događajima koji bi zadovoljili našu početnu znatiželju. No Italo Calvino ovim romanom htio se *poigrati* s čitateljskom znatiželjom, navikama i očekivanjima čitateljske publike. Stvorio je roman u kojemu se očekivati može samo neočekivano, pogotovo ako se čitatelj prvi put susreće s izrazito postmodernističkim tehnikama pisanja, a u ovom ih je romanu Calvino dosljedno provodio. „Književnost je“, smatra Milivoj Solar, „igra koja postaje veoma ozbiljnom onog trenutka kada neke promjene u pravilima koje ona nameće i same mogu biti prihvaćene kao nova pravila koja će omogućiti proizvodnju novih događaja i time takvih otkrića koja nas ne ostavljaju ravnodušnima“ (Solar, 1989:325). *Ako jedne zimske noći neki putnik* uvest će nas u svoju igru čija pravila ne znamo i zato se možemo osjećati izgubljenima, pomalo i prevarenima jer očekivali smo roman – priču i događaje, a dobili smo slagalicu koja se sastoji od mnogo dijelova međusobno nespojivih. Pri toj igri, autor se služi postupcima „kakvi se smatraju tipičnim značajkama postmodernističke proze“ kao što su „prekidi pripovjednog slijeda, predlaganje više završetaka, paradoksalni iskazi te povezivanje trivijalnih zapleta s gotovo stručnom esejistikom i kompozicijskom kombinatorikom“ (Solar, 2011:11). U tom košmaru pripovjedne tehnike ipak možemo pratiti jednu razgranatu i apstraktnu, vertikalnu os koja nam priča o dvama likovima – Čitatelju i Čitateljici, njihovoj strasti čitanja i intrigama globalnih razmjera čiji je pokretač samo čitanje i moć koju ono ima, pri tome se tematizira autorova uloga u procesu pričanja, a sve se to zbiva u jednom apstraktnom prostoru koji obuhvaća svijet knjige kao i zbiljski, iskustveni svijet čitanja, a način pripovijedanja uglavnom je ironičan: „Takvo mnogostruko obrtanje zbilje i fikcije svakako otežava razumijevanje, ali ono ujedno ukazuje kako je u samoj osnovi te književne tehnike sasvim osobena ironija čitanja“ (Solar, 1989:323).

U roman su utkani počeci trivijalnih romana koje čitaju Čitatelj i Čitateljica, a prvi put se s njima možemo susresti kada prije čitanja romana čitamo kazalo (ako imamo takvu naviku), gdje se susrećemo s vrlo netipičnim izvantekstualnim kronotopom – kronotopom *kazala* koji, osim svoje uobičajene funkcije organiziranja knjige, ovdje ima i funkciju povezivanja *priča unutar priča* utkanih u romanu. Deset je takvih intertekstualnih umetaka, a svaka je od tih priča samo *načeta*, potom im se gubi svaki trag i potraga za nastavcima tih romana pokretač je

pustolovine Čitatelja i Čitateljica. Istaknuti kronotop koji povezuje ovih deset priča, ali je povezan i s romanom u cijelosti, jest kronotop *kofera* kao simbol prošlosti i nasljeđa. *Čitatelj* i *Čitateljica* zasebna su dva kronotopa u većini romana, a u jednom su dijelu povezani u jedinstven kronotop, oni nisu obični likovi koje je autor težio predstaviti kao osobe od krvi i mesa, oni su „teren“ na kojemu autor izvodi različite pokuse, njihova je uloga utjeloviti različite tipologije čitatelja, a slična je situacija i s kronotopom *autora* u kojemu se otkrivaju „svi autori svih romana“, a autor našega kao da je u potrazi za onim istinitim. Kronotop *čitanja* poveznica je između razasutih dijelova romana i realnog trenutka u kojemu roman zaista i čitamo, to je kronotop vrlo širokog unutar-knjiškog i izvanjskog prostora koji spaja dimenzije fikcije i stvarnosti. Iz kronotopa *knjige* proizlaze navedeni kronotopi, a u romanu je također prisutan i ironizirani kronotop *postmodernizma*.

KNJIGA KOJA SAMU SEBE PRIČA

Kronotop postmodernizma

Služeći se postmodernističkim tehnikama najočitijim u defabularizaciji romana i dekonstrukciji uobičajenih formi, autor nesumnjivo stvara postmodernističko djelo – no on postmodernizam unutar romana, osim što ostvaruje (i unatoč tome što ga ostvaruje), također komentira iz uloge objektivnog promatrača, često s ironičnim tonom. Autor to čini kroz brojne intertekstualne umetke kojima prekida fabularni tijek, a sastoji se od komentara samog procesa pisanja koje nam daje autorova refleksija pisca koji i sam, davanjem komentara o pisanju (tehnikama kojima se služi ili bi se mogao služiti – primjerice, komentirajući kako suvremena književnost voli dati čitatelju mogućnost različitih krajeva priče, i sam na isti način stvara nekoliko opcija u kojima bi se tekst mogao kretati), postaje sudionikom radnje.

Osim što ironizira poetiku postmodernizma ironizirajući tako i vlastito stvaralaštvo, autor ironizira i šire aspekte postmodernističke kulture, koji izlaze van okvira književnosti. U tu svrhu u roman uvodi lik sestre glavne „junakinje“ Čitateljice (Ludmille), Lotariju koja je predstavnik buntovne zapadnjačke postmodernističke generacije koja, u nedostatku ozbiljnih problema s kojima se primjerice nose ratne generacije, dekonstruira stvarnost, umjetnost i znanost do nepostojanja – do smjerova i ideja odvojenih od cjeline koji postaju samostalnim tvorevinama (bilo stvarnosnim, umjetničkim ili znanstvenim) kako bi se kroz dekonstrukciju

došlo do pojedinačnih zaključaka koji će se kroz hermeneutičko načelo spojiti u jednu jedinstvenu istinu. Ironiziran je stav čitave generacije utjelovljene u Lotarijinoj *sveznajućoj sveprisutnosti* koja u svemu traži problem u koji će uklopiti unaprijed određeno rješenje: „(...) trebaju im problemi o kojima će debatirati, opće ideje koje će povezati s drugim općim idejama“ (Calvino, 1996:48). Kao predstavnik svoje generacije uveden je i lik Nečitača Irnerija: „Za Irnerija je važno samo ono što čovjek proživljava trenutak po trenutak; umjetnost mu je važna kao trošenje životne energije, a ne zbog djela koje ostaje“ (Calvino, 1996:139) – tematizirajući konceptualnu umjetnost, Calvino Irneriju pristupa s vrlo malo ili gotovo uopće bez ironije, uspoređujući književnost kao učiteljicu života s umjetničkim izričajem konceptualnog umjetnika Irnerija čiji je pristup umjetnosti autoru stran, ali istovremeno zanimljiv i gotovo da ga doživljava kao prijetnju tradicionalnom shvaćanju života i umjetnosti.

Kronotop knjige

Autor nas u roman uvodi kronotopom knjige. Knjiga kao fizički predmet u liku Čitatelja, koji se zaputio u knjižaru kako bi kupio novi roman autora Itala Calvina (autor i ovdje samoga sebe uvodi u radnju) *Ako jedne zimske noći neki putnik*, izaziva razne asocijacije uglavnom vezane uz mnogostrukost izbora konzumerističkog doba u kojemu živimo i u kojemu je teško uz toliku kvantitetu razlučiti kvalitetu. Čitatelj nailazi na brojne knjige koje ga mame prije nego li stiže do knjige po koju je zapravo i došao (kao u trgovini kada moramo proći kroz sve sekcije – slatkiša, voća i povrća, tehnoloških pomagala kako bismo stigli do kruha), u svojoj svijesti on te knjige doživljava kao: *Knjige Koje Nisi Pročitao, Knjige Koje Si Pročitao A Da Ih Nisi Ni Otvorio Jer Pripadaju Kategoriji Onoga Što Je Pročitano Još Prije Nego Što Je Napisano, Knjiga Koje Bi, Da Imaš Više Života, Također Rado Pročitao, Ali, Na Žalost, Dana Koje Ti Je Dano Ima Toliko Koliko Ih Ima* itd (Calvino, 1996:6). Vrijeme njegovoga putovanja od ulaza do tražene knjige razvlači se u beskrajan tijek ispunjen nizom knjiga koje izazivaju brojne asocijacije i kao prepreka nalaze se između njega i jednog jedinog traženog (ali ne i jedinog željenog) predmeta. U kronotopu knjige jasno se razaznaje razlika između fizičkog, emocionalnog i mentalnog vremena, u stvarnosti kratak prolaz kroz knjižaru izaziva emocionalne reakcije na svakom koraku koji se protežu u mentalne projekcije sjećanja iz prošlosti i želja za budućnost, te autor, obraćajući se Čitatelju, kazuje kako je iscrpno bilo putovanje: „A zapravo si samo prešao pogledom po naslovima knjiga u knjižari, uputio se

prema jednoj hrpi svježe otisnutih svezaka knjige *Ako jedne zimske noći neki putnik*, uzeo jedan primjerak i odnio ga na blagajnu, kako bi se ondje uspostavilo tvoje pravo vlasništvo nad njim“ (Calvino, 1996:7).

Autor, ponovno kronotopom knjige, izravno komentira dekonstrukciju fabule kojoj ćemo biti svjedocima čitajući njegov roman, ironizirajući suvremenu književnost, ironija prelazi u autoironiju vlastitoga stvaralaštva, koje ne može postojati izvan vremenskih okvira suvremene kulture: „Romančine koje se danas pišu zacijelo su besmislica: dimenzija vremena otišla je u komadiće, možemo živjeti ili misliti samo za onih krhotina vremena što se udaljavaju svaka svojom putanjom i odmah nestaju. Vremenski kontinuitet možemo ponovo naći samo u romanima iz doba kad se vrijeme više nije ukazivalo kao nepomično a još nije eksplodiralo, iz doba koje je trajalo negdje oko stotinu godina a potom je nestalo“ (Calvino, 1996:10).

Ironizaciju kapitalističkog društva kroz kronotop knjige autor nastavlja stvarajući dvije kategorije Čitatelja – kao onih koji imaju vremena za čitanje napretek i kao onih kojima je čitanje blagodat jer teško *pronalaze* vremena, u sljedećim recima komentira one Čitatelje koji kao da su *prazna rupa na svirali* dehumaniziranog i besmislenog kapitalističkog ustroja i zato imaju vremena za bilo što, pa i za čitanje: „...recimo da je tvoja služba sretno uklopljena u sustav neproaktivnih aktivnosti koji sačinjava velik dio nacionalne i svjetske ekonomije“ (Calvino:1996:9). Iz kronotopa knjige proizlazi i kronotop čitanja te se ta dva u nekim segmentima (u prethodno spomenutoj ironizaciji postmodernizma) i sudaraju.

Kronotop čitanja

Autor je svjestan činjenice da roman nije samom sebi svrha i da „postoji zbog čitanja, jedino ga čitanje održava kao umjetničko djelo i jedino mu ono daje smisao postojanja, i samo čitanje može biti način kako se roman potvrđuje, ali i kako sam sebe ukida u ironiji“ (Solar, 1989:324). Stoga odlučuje na originalan način tematizirati čitanje stvarajući kronotope čitanja u kojima njegova igra zaživljava na dosjetljive načine – ispreplitanjem deset načetih priča s onom osnovnom u romanu čini nama kao čitateljima čitanje nepredvidivim, teško obuhvatljivim u potrazi za izmišućim smislom i – zabavnim. Osim primarnog čitanja koje se događa upravo sada nama koji smo s knjigom u ruci, autor u tekstu tematizira čitanje, kako ono „naše“ (trenutnoga čitatelja uvlačeći ga u svoju igru), tako i ono svojih likova, Čitatelja i Čitateljice, razmatrajući različite načine čitanja i smisao koji ono pruža, kao što je u nekom

drugom, klasičnijem romanu, razmatran smisao života ili smrti. Možemo u kronotopu čitanja promatrati fizički čin koji veže uz sebe misaone i emocionalne spoznaje (koji je, kao i sve ostalo u romanu, podvrgnut autorovoj ironiji), a možemo ga promatrati i kao metaforu potrage, ne samo za smislom čitanja, nego kao zakamufliranu potragu za smislom postojanja, života. Kako god bilo, autor o smislu čitanja ili smislu života ne zaključuje mnogo, mnoga različita tumačenja on ostavlja kao otvorena, bez negiranja i potvrđivanja. U nekoliko navrata pomislit ćemo da je ono što od čitanja želimo upravo to što nam se u knjizi nudi kroz Čitateljičina očekivanja od njezinog vlastitog čitanja, kao kada, primjerice, kaže kako priželjkuje iskustvo čitanja romana koji bi morao „za pokretačku snagu imati samo želju da se pripovijeda, da se gomilaju priče, bez nastojanja da ti se nametne neko viđenje svijeta, samo sa željom da te принуди da prisustvuješ rastu priče kao rastu biljke, njezinom grananju, kao što se granaju grane i lišće...” (Calvino, 1996:85), no njezina je opaska jedna od mnogih o čitanju i samo dio isitne koju autor teži razotkriti u višeslojnim svojim dimenzijama – istini čitanja, istini života.

Autor nam je, igrajući se ironijom i prekidima radnje intertekstualnim umetcima i ponekim bespotrebnim refleksijama, zamaskirao smisao i čini nam se da nas namjerno koči u onome što je svojstvo umjetnosti, pa tako i njezine konzumacije, u ovom smislu čitanja, a to je potraga za smislom, o čemu i sam autor progovara u svom tekstu, iskreno tumačeći svoju *sabotersku* ulogu: „Eto, opet isto. Baš kad ti se učini da si na pravome putu, odjednom te blokira neki prekid ili zaokret“ (Calvino, 1996:85). No, i onda kada nam se smisao književnog djela zaklanja, u cjelini njegovih kronotopa ipak ćemo pronaći ono skriveno čega je i autor svjestan i pravila njegove igre nesumnjivo će nas do smisla i dovesti; u sličnom kontekstu autor tumači: „Možemo zabraniti čitanje: ali u dekretu koji zabranjuje čitanje netko će već pročitati nešto od one istine za koju smo željeli da nikada ne bude pročitana“ (Calvino, 1996:225).

Kronotop autora

Zbiljski autor Italo Calvino propituje svoju ulogu pisca čineći to kroz kronotop autora koji se ostvaruje u liku fiktivnog pisca Flanneryja, književnog prevoditelja Marane, zatim kroz likove pisca kojemu pisanje dolazi prirodno i onoga koji se pišući napreže, time otkrivajući vlastite autorske krize pisanja i dileme s kojima se susreće, a to se posebice ostvaruje u

autorovom, Calvinovom, odnosu prema tradiciji i prošlosti (kako vlastitoj, tako i kolektivnoj). Autor romana *Ako jedne zimske noći* Italo Calvino u jeku stvaralačkih sukoba unutar sebe samoga mogao je pročitati pjesmu Tina Ujevića *Oproštaj* kako bi otkrio ono što su književnici prije njega i poslije njega vrlo uspješno otkrivali – samo se na temeljima tradicije i kolektivnog civilizacijskog ostvarenja (ili u užem smislu, umjetničke tradicije, u još užem, osobne povijesti) može izgraditi čvrsta *plavca* u skladu sa suvremenim otkrićima i novim ostvarenjima.

Kronotopom autora izražena je neodređenost vremena i prostora, propituje se književna tradicija i osobna prošlost te kroz fiktivnog pisca Flanneryja autor teži potpunom negiranju sebe i svega naučenoga kako bi stvarao originalnu, ustaljenim normama i pravilima neopterećenu književnost: knjigu, smatra autor, treba baciti „tamo kamo vrijeme-prostor nije još stiglo, gdje bi utonula u nepostojanje, dapače, postala nešto što nikada nije postojalo, izgubivši se u apsolutnoj, garantiranoj i neporecivoj negativnosti“ (Calvino, 1996:25). Želja fiktivnog pisca jest: „Izbrisati svoje ja, bez središta i povijesti, pisati bez utjecaja individualnosti pojedinca“ (Calvino, 1996:163). U takvom negiranju vremena kao nositelja tradicije u prošlosti, i prostora kao nositelja trenutka pod utjecajem stvarnosti (sadašnjosti), pisac smatra da se istinski samo u ne-prostoru i ne-vremenu može stvarati (bez gravitacije i sila koje ostavljaju svoj trag: „Rezultat kojemu treba da težim jest nešto precizno, sabrano, lako“ (Calvino, 1996:160). Dakle, kronotopičnost autora ostvaruje se u svojoj punini tek onda kada se vrijeme i prostor potpuno negira.

Sljedeća dimenzija autora koja mora biti ispoštovana kako bi se ostvario jest *igra*. Na tragu *larpurlartista* umjetnost postoji radi umjetnosti pa tako autor, uz iznenađujući izostanak ironije, zaključuje: „Dok znam da na svijetu postoji netko tko se bavi opsjenama samo iz ljubavi prema igri, dok znam da postoji žena koja voli čitanje radi čitanja, mogu vjerovati da će svijet preživjeti“ (Calvino, 1996:226). No to ne znači da u toj igri izostaje smisao, on je skriven i otkrit će se onome tko se igri prepusti: „pisanje je uvijek skrivanje nečega na takav način da poslije bude otkriveno“ (Calvino, 1996:180), kako u životu, tako i u umjetnosti, ono što nam se na prvu čini kompliciranim, zapravo je jednostavno i samo treba *oguliti* slojeve: „Svijet je tako kompliciran, zapleten i pretrpan da čovjek, ako želi malo bolje vidjeti, mora stalno razrjeđivati i razrjeđivati“ (Calvino, 1996:229).

Kronotop Čitatelja

Kronotop Čitatelja ostvaruje se na širokom prostoru – fiktivnom prostoru „fabule“ (ako ju zbog rastočenosti tako možemo nazvati) i u realnom svijetu posrednog čitateljskog iskustva, jer autoru je namjera da se čitatelj izvan knjige poistovjeti s likom Čitatelja, pojačavajući efekt sjedinjavanja lika Čitatelja i nas samih time što se čitatelju, nama, obraća s „ti“ – mi se osjećamo pozvanima zakoračiti u prostor knjige i podliježemo samoanalizi – rezultat je osjećaj sjedinjenosti s Čitateljevim *karakterom* ili osjećaj odbojnosti zbog odudaranja lika Čitatelja od nas samih. Jači je efekt sjedinjenosti jer je Čitatelj nespecificiran (kako fizički, tako i psihički), on je univerzalan Čitatelj otvoren svim mogućnostima čitanja i interpretacije djela, ono što ga definira jest njegova pokretačka energija znatiželje koju i mi sami, uvučeni u igru izgubljenih početaka i krajeva, izgubljenog vremena, u sebi prepoznajemo. Uvlačeći lik Čitatelja i nas same u svoju igru, autor na koncu inzistira od nas i Čitatelja da pronađemo smisao igre i prestanemo biti pasivnim promatračima: „Koliko ćeš dugo pasivno puštati da te radnja vuče? (...) Tvoja se uloga brzo svela na to da registriraš situacije o kojima odlučuju drugi, da podnosiš tuđe sudove, da te uvlače u događaje koji izmiču tvojoj kontroli“ (Calvino, 1996:203).

Kronotop Čitateljice

Uz Čitatelja je vezan i kronotop Čitateljice koja je, za razliku od Čitatelja, detaljnije prikazana i karakterizirana, pa tako i fizički: „Velike i hitre oči, put lijepa i čista, kosa bogato i meko valovita“ (Calvino, 1996:27). Čitateljica je *istina* koja Čitatelju bježi i koju valja uloviti kako bi se spoznala stvarna vrijednost čitanja (života). Čitatelj je u Čitateljicu zaljubljen i čezne za sjedinjavanjem s njom, njezina moć proizlazi iz širine kojom opisuje knjigu i svijet otkrivajući Čitatelju sve mogućnosti na koji se knjiga može čitati i ono što se od nje može očekivati, ona je „prozor u budućnost“ jer istina leži *tamo negdje daleko*, u sadašnjosti je neuhvatljiva, a tik što joj se približimo, nestaje i postaje drugačijom, o čemu govori i Čitateljica: „Čitati znači ići u susret nečemu što će biti i za što još nitko ne zna što će biti...“ (Calvino, 1996:68). Sva lica i naličja istine skrivaju se u kronotopu Čitateljice, a otkrit će nam se (Čitatelju) onda kada se najmanje nadamo – kao što se iznenada dogodilo sjedinjavanje Čitatelja i Čitateljice u jedan lik, njihovim vođenjem ljubavi, tako ćemo iznenada naići i na tragove u romanu koji otkrivaju njegov smisao – naučit ćemo pravila igre.

Na koncu spoznajemo ono što je spoznala i Čitateljica, sjedinjujemo se s njom i njezinom istinom, shvaćajući da umjetnosti treba pristupiti bez očekivanja koja se temelje na iskustvima: „Za tu ženu čitati znači osloboditi se svake namjere i svake pristranosti, da bi mogla uhvatiti glas koji se javlja kad se tome najmanje nadamo, odnekud iza knjige, iza autora, iza spisateljskih konvencija: iz neizrečenog, iz onoga što svijet što svijet još nije rekao o sebi, i još nema riječi da to kaže“ (Calvino, 1996:224).

Kronotop čitatelja i čitateljice

Karakteristično je za ovaj roman da se prostornost ostvaruje u likovima koji poprimaju široke razmjere time što nije namjera doživjeti ih kao ljude već kao ostvarenja ideja i koncepata (autorova je to imitacija konceptualne umjetnosti, one koju utjelovljuje Irenerijo u romanu). Njihov prostor ispunjava apstraktno vrijeme ili negacija vremena uopće. Kao što je prostornost ostvarena u likovima, tako se ostvaruje i u gramatičkim kategorijama kojima se autor poigrava, pa tako imamo kronotop čitatelja i čitateljice čija se prostornost nalazi u gramatičkoj kategoriji „vi“ koja je zauzela mjesto u radnji umjesto gramatičkih kategorija „on“ i „ona“. U gramatičkoj kategoriji „vi“ ujedinjavaju se maloprijašnje zasebne jedinice Čitatelja i Čitateljice. To se događa u trenutku njihovog fiktivnog ujedinjavanja kroz vođenje ljubavi koje smo spomenuli u prethodnom odlomku, a simbolizira pronalazak smisla Čitatelja u Čitateljici. No time potraga za smislom književnosti i života nije završena jer ljudski rast nikada nije konačan, u trenutku kad smo sigurno da smo spoznali *istinu*, nailazimo na nove prepreke i krećemo u novu potragu, pa tako i zajedništvo Čitatelja i Čitateljice svaki čas može biti raspadnuto, a gramatička kategorija „vi“ opet postati kategorijama „on“ i „ona“: „(...) vaša dva ja, umjesto da se ponište, moraju bez ostatka ispuniti sav raspoloživi prostor svijesti, uložiti se u sama sebe s maksimalnim dobitkom i istrošiti se do posljednje pare. Ukratko, to što vi radite vrlo je lijepo, ali gramatički ništa ne mijenja stvari. U trenutku kad izgledate zajedničko vi, ipak ste dva ti, odvojena i omeđena više nego prije“ (Calvino, 1996:143). Time je ovaj roman nezavršen opet prkoseći književnoj tradiciji u kojoj svršetak djela ovisi o pobjedi ili porazu ljubavi, iako se na koncu Čitatelj i Čitateljica ponovno sjedinjavaju u braku, ostaju oboje vjerni svojoj literaturi, u stalnoj potrazi za smislom: „Vi vjerujete da svaka priča mora imati svoj početak i kraj? Nekad je priča mogla završiti samo na dva načina: pošto su prebrodili sva iskušenja, junak i junakinja vjenčavaju se ili umiru. Posljednji smisao na koji upućuju sve priče ima dva lica: stalnost života, neizbježnost smrti“ (Calvino, 1996:242).

KRONOTOP PRIČA UNUTAR PRIČA

Kronotop kazala

Priče unutar priča ostvaruju se kroz kronotop kofera koji ćemo obraditi u nastavku. Izvantekstualni kronotop koji se ostvaruje u kazalu posebno je zanimljiv jer prodire u izvanjski, realni svijet našega čitanja i života, odvija se na papiru koji osjetimo pod prstima – prostor je otvoren za našu taktilnu spoznaju. Čitajući poglavlja romana, koja su nazvana prema deset umetnutih priča, neizbježno opažamo njihovu povezanost i priču koja se već u kazalu može vizualizirati, budeći našu maštu i znatiželju. Ako nam sadržaj kazala promakne na početku, na kraju romana jedan od likova povezuje sve naslove u rečenicu koja na isti način aktivira našu vizualizaciju. Dijelovi ovog kronotopa, deset priča u kazalu, sljedeći su: „(I) Ako jedne zimske noći neki putnik (II) izvan naselja Malbork (III) Naginjući se preko strme obale (IV) Bez straha od vjetra i vrtoglavice (V) Baci pogled dolje gdje se sjena zgušnjava (VI) U mreži crta što se ukrštavaju (VII) U mreži crta što se presijecaju (VIII) Na sagu od lišća obasjanog mjesečinom (IX) Oko prazne rake (X) Kakva priča tamo dolje čeka svoj kraj? (XI) (XII) – (Calvino, 1996:245). Ovaj kronotop ima svrhu poigravanja s čitateljskom pažnjom i imaginacijom, te granicama fiktivnog i realnog.

Kronotop kofera

Kronotop kofera povezuje deset umetnutih priča u cjelinu istovremeno ih povezujući s glavnim problemom romana – odnos nasljeđa i suvremenosti.

U prvoj priči želja je autora utjelovljenog kroz glavni lik te priče predati prepun i težak kofer nekom strancu kako bi preuzeo prazan kofer. Kofer svojom težinom opterećuje njegovog nosača i jedina mu je želja riješiti ga se, osloboditi svoje postojanje primopredajom i olakšavati nastavak puta koferom bez sadržaja. No ne nailazi na stranca kojeg je očekivao i sa svojim koferom osjeća se zatočen u malom provincijskom, nazadnom i predvidljivom gradiću. Ako pročitamo samo ovu priču, odnosno njezin početak koji nam je i prikazan, mogli bismo je shvatiti kao trivijalni kriminalistički roman, no u cjelini svih priča pred nama se kronotop kofera vizualizira kao simbol prošlosti i tradicije koja opterećuje autora koji želi *prazan kofer* u svojim stvaralačkim rukama – koji ga neće navoditi na već prohodane puteve i u predvidljive provincijske gradiće, koji će mu svojom lakoćom omogućiti otvorenost uma.

Ali autor, kao i lik u priči koji ne može pronaći stranca i njegov prazan kofer, nailazi na poteškoće i shvaća da svako brisanje prošlosti iziskuje novo činjenje koje samo po sebi nosi teret očekivanja, obilježava autorov identitet, pa tako i identitet njegovoga stvaralaštva: „To mislim kad kažem da se želim vratiti u vremenu: želio bih izbrisati posljedice nekih događaja i uspostaviti početno stanje“ – nemoguće, brisanje starog iziskuje novo činjenje (Calvino, 1996:16).

U sljedećoj priči autor nastavlja u istom tonu, lik priče svoj kovčeg i okruženje osjeća teškima i ne snalazi se u danim okolnostima, kao da raste izvan okvira koje je postavila tradicija i sredina u kojoj se nalazi, time osjeća da se njegov identitet ne ostvaruje i da se gubi potencijal: „Tuđa mi je bila moja soba, kovčežić u kojemu je bila moja prtljaga, vidik s malenog prozora“ (Calvino, 1996:39).

Treća priča govori o šizofrenom pojedincu koji je zarobljen u svome umu, stvarni život interpretira poput knjige, u svemu vidi znakove, slojeviste smislove, objave i predskazanja, njegova interpretacija života guši spontanost življenja kojom se ostvaruje iskonska radost. Interpretacija kao književni postupak za autora je također nasljeđe prošlosti i on je, stvarajući košmar koji je dijelom namijenjen ignoriranju kako bi se uhvatio smisao, ali u čiju zamku interpretacije lako možemo upasti, htio pobjeći takvom pristupu književnosti koja opterećuje čitanje i dokida slobodu. Ono što je u toj priči neprocjenjivo nije ono što se interpretira već ono što interpretaciji bježi pa tako profesor „cimerske“ književnosti, jedan od likova romana, utvrđuje kako je to „najreprezentativniji tekst cimerske proze, zbog onoga što pokazuje a još više zbog onoga što skriva, zbog svojeg gubljenja, izmicanja, nestajanja...“ (Calvino, 1996:66).

Sljedeća je priča politički-konspirativna, susrećemo likove revolucionara u kojima se može „pročitati“ autorova nazočnost. Autor priželjkuje jednu *književnu revoluciju*, ukidanje postojećeg sustava i stvaranje novoga sustava vrijednosti („zamjenu kofera“), u tom procesu konstatira kako uvijek postoje pojedinci koji su „zapeli u vremenu“ i inzistiraju na tradiciji i ustaljenim normama te se u revoluciji osjećaju izgubljenima i poništenima, ali da pojedinci koji rastu van tih tradicionalnih okvira osjećaju da pripadaju revoluciji i sasvim se prirodno u njoj snalaze: „U revoluciji se neki ljudi promijene toliko da se više ne mogu prepoznati, a drugi se osjećaju istovjetni sa samim sobom još više nego prije. To je valjda znak da su bili spremni za nova vremena“ (Calvino, 1996:78).

Peta priča tematizira život lika koji svako malo mijenja identitete kako bi poništio svoje postupke i krenuo ispočetka, no shvaća da je to nemoguće jer je i samo brisanje akcija koja iziskuje novo činjenje, stvara nove norme i okvire koji opetovano čovjeka zatvaraju i guše. Svaka revolucija dovest će do novog sustava vrijednosti koji će ponovno imati svoje nedostatke – prošlosti i tradiciji se, u konačnici, ne može pobjeći: „Prošlost nalikuje na sve dužu trakavicu koju sklupčanu nosim u sebi i koja ne gubi svoje kolutiće, koliko god se ja trudio da ispraznim crijeva...” (Calvino, 1996:98). Na pola puta, na pola svojih priča, autor pomalo shvaća kako je primirenje tradicije i suvremenosti možda jedini put ka slobodi: “Svakako, zaključak do kojega sve priče dovode jest taj da je život koji je čovjek proživio uvijek jedan jedini, jedinstven i kompaktan poput ustupanog pokrovca na kojem više ne možeš razlikovati niti od kojih je satkan” (Calvino, 1996:99).

U sljedećoj se priči ta misao nastavlja, onda kada mislimo kako smo pobjegli vanjskim utjecajima i proširili svoje horizonte dalje od nametnutih granica, u našu svakodnevicu upada nekakav podsjetnik na opterećujući kofer koji još uvijek nosimo u ruci, u ovoj je priči taj podsjetnik predložen kao zvonjava telefona, iritantna, neizbježna i sveprisutna. Lik priče je rastrgan između potrebe da se na telefon javi, da primi signale izvanjskog svijeta i njegov utjecaj, i želje da poziv ignorira, no na koncu se lomi pod njegovim pritiskom i podčinjava volji vanjskih utjecaja (Calvino, 1996:123-129).

Sedma je priča jedinstvena jer se temelji na vrlo čestom postmodernističkom motivu, borgesovskim zrcalima. Zrcala bismo mogli promatrati kao zaseban kronotop unutar kronotopa kofera – zrcala su krhak dio stvarnosti koja imaju moć reflektiranja sadašnjosti i odraza trenutka, a njihova mitska moć leži u beskonačnosti. Ono što je želja lika ovoga djela jest sakriti svoj odraz i svoje životno nasljeđe, svoj kofer, u raznim zrcalima kojima se okružuje kako bi negirao svoj pravi identitet, a ona projekcija samoga sebe kojoj teži u svojoj duši, ali je ne pronalazi u zrcalima, drži ga na životu i priželjkuje jednom njezino ostvarenje u odrazu kako bi taj odraz odaslao u beskonačnost – u književno djelo (Calvino, 1996:154).

Priželjkujući nestanak sebe i neopterećenost stvaranja, lik u priči erotsko-pejzažne tematike dolazi do spoznaje kako svaka priča ipak zahtijeva neku pozadinu u kojoj će se odvijati – bit priče može biti lišena osjeta i uvjetovane spoznaje, ali potreban je određeni oslonac na prošlost i nasljeđe (na glazbu u ovoj priči) kako bi se nova misao imala na što osloniti: „(...) odsutnost osjeta na velikom dijelu osjetnoga polja predstavlja nužan preduvjet

da se osjetljivost koncentrira na jednu točku u vremenu i prostoru, kao što je u glazbi tišina u pozadini nužna da bi se na njoj istakli akordi“ (Calvino, 1996:189).

Vesternski žanr domaćin je priče u kojoj izgubljeni mladić traga za svojim identitetom i majkom koju nikada nije upoznao, smatrajući kako će mu spoznaja o podrijetlu otkriti tajnu i smisao njegovog života. Na kraju shvaća kako su sve žene u selu u koje je stigao istih crta lica i kako mu svaka može biti majka, no one ga odbijaju kao što su ga jednom davno odbile od svojih prsa. Ovdje lik, za razliku od prethodnih, čezne za punim koferom s kojim bi se identificirao (Calvino, 1996:207-219).

Ideja potrage za punim koferom začeta u devetoj priči nastavlja se u posljednjoj, desetoj. Tek onda kada je bez kofera ostao, izgubivši identitet i ukinuvši svijet oko sebe (u doslovnom smislu u desetoj priči) autor shvaća kako nije uspio zadržati puno toga što je volio i što mu je za sutrašnjicu potrebno: „(...) vjerovao sam da sam izbrisao svijet odlukom svoje svijesti koju sam uvijek mogao promijeniti, a on je doista nestao“ (Calvino, 1996:235). Ukinućem tradicije za čime je čeznuo, autor shvaća da je trebao ipak zadržati nešto od nasljeđa jer je teško stvarati ni iz čega – ni iz čega može nastati samo *ništa*.

Autoreferencijalnost

Je li roman koji problematizira samoga sebe i dalje umjetničko djelo (jer ukida dimenziju *mimesisa*, oponašanja života, odnosno umjetničkog oblikovanja stvarnosti)? „Onog časa, naime, kada je u romanu postalo moguće analizirati sam roman, nestala je potreba da se piše o zbilji“, tako je nastao analitički roman u kojemu se „može iskazati što je roman, bolje rečeno može se iskazati što je roman bio, jer je nužno napušteno oblikovanje neoblikovanog života, čime se uvijek bavila umjetnost, u ime analize nečeg već unaprijed određeno pretpostavljenog, čime se uvijek bavila znanost“ (Solar, 1989:350). Calvino ipak ne napušta umjetnost u svome romanu u potpunosti, on ju je samo zakamuflirao kao u igri skrivača. Kod Solara nailazimo na misao koja kaže kako je Proustova „intencija da se čovjeku u trenutku otkrije čitav njegov život: ona bi bila konzekventno provedena kada bi čovjek posjedovao božansku intuiciju“ (Solar, 1989:351) – slično tome, Calvinov je naum da u romanu u jednom trenutku otkrije sve njegove mogućnosti, stvaralačke i čitalačke, ali, koliko god bio dosljedan u kategoriziranju vrsta autora i čitatelja, subjektivnost umjetnosti svojom širinom nadilazi svaki pokušaj objektivnog tumačenja.

Oljuštimo li ovaj roman na slojeve, u našem slučaju na kronotope (i ponešto odbacimo), pronaći ćemo u svakome od kronotopa univerzalna pitanja o odnosu života i umjetnosti i o odnosu tradicije i suvremenosti.

ZAKLJUČAK

Vrijeme možemo doživjeti (i proživjeti) na različite načine, a odnos prema vremenu mijenjao se kroz povijest utječući i na stvaralaštvo kroz književna razdoblja. Književno je djelo, osim umjetničkog ostvaraja, također svjedokom kulturno-povijesne epohe u kojemu je nastalo, a koncept kronotopa omogućuje nam uočiti razlike u shvaćanju vremena i prostora, a slijedom toga i života, u različitim književno-povijesnim razdobljima. Postmodernizam propituje, ironizira i negira norme i tradicijske okvire književnosti te nam se može činiti kako se klasične metode analize djela ne mogu primijeniti na postmodernističko književno djelo. No kronotopska nam je analiza pri interpretaciji Marinkovićevog i Calvinovog romana omogućila pojednostavljivanje zgusnutog sadržaja te smo tako prepoznali niz bitnih aspekata radnje koji, promatrani kao cjelina, daju smisao djelima. Odredili smo pet načina realizacije vremena kroz kronotope u djelima postmodernizma te smo ih uspješno prepoznali u analiziranim djelima. Vrijeme je u romanima *Never more* i *Ako jedne zimske noći neki putnik* vertikalno, relativno, simultano, psihološko i imaginarno – istovremenim događajima na različitim razinama teksta ostvaruje se konfuzno i isprepleteno vrijeme koje, bez obzira na svoju apstraktnost, rezultira kronotopima vrlo jasnog značenja. U romanu *Never more* dekonstrukcijom radnje na niz kronotopa, čijom smo vizualizacijom mogli sagledati cjelinu, dobili smo univerzalnu priču o putovanju od života do smrti i otkrivanju životnog apsurd. Roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* uvukao nas je u igru u koju se lako zaplesti, no analizom i interpretacijom kronotopa ipak se kroz cjelinu jasno uočava glavna ideja djela, a to je rastrganost između tradicije i suvremenosti te odnos života i umjetnosti. Kronotopska analiza omogućila je da u košmaru ovih romana prepoznamo njihovu srž i iskusimo ljepotu umjetničkog djela koje uvijek ima moć prelići se u stvarnost ako ju znamo pročitati. Bergson je rekao kako ljepota umjetničkog djela leži u sposobnosti autora da unese bogatstvo emocija i doživljava u djelo, a time se briše granica između stvarnosti i fikcije, imaginarna vremensko-prostorna barijera koja dijeli čitatelja i autora koji je djelo stvarao jučer ili prije stotinu godina (Bergson, 1950:18). Kronotopi nam omogućuju da vremensko-prostornu barijeru uočimo i otklonimo kako bismo spoznajno iskustvo umjetnosti mogli prenijeti u svakodnevni život.

Izvori:

1. „Antić, Miroslav – Ko zna gde smo mi“, *Online časopis Akuzativ*, Objavljeno: 5. 3. 2013., <http://www.akuzativ.com teme/225-miroslav-anti%C4%87-ko-zna-gde-smo-mi>, zadnje gledano: 29. 8. 2017.
2. ČAGALJ, Ivan, „Vrijeme u filozofiji Aurelija Augustina“, *Crkva u svijetu*, Vol. 13 No.1 (1978), 52-58, <http://hrcak.srce.hr/90448>, zadnje gledano: 18. 8. 2017.
3. DICKENS, David, R. et FONTANA, Andrea, „Time and Postmodernism“, *Symbolic Interaction*, Vol. 25, No. 3 (2002), 389-396, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/si.2002.25.3.389>, zadnje gledano: 10. 8. 2017.
4. Enciklopedijska natuknica: „Fuga“, *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslava Krleže, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=20779>, zadnje gledano: 24. 8. 2017.
5. PAVLIČIĆ, Pavao, „Fuga ili bijeg?“, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 36, No. 1 (2010), 220-243, http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=108366, zadnje gledano: 24. 8. 2017.
6. POE, Edgar Allan, „Gavran“, <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/Gavran.htm>, zadnje gledano: 24. 8. 2017.
7. VLASOV, Eduard, „The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works“, *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, Vol. 37, No. 1/2 (1995), 37-58, <http://www.jstor.org/stable/40870668>, zadnje gledano: 10. 8. 2017.

Literatura:

1. BAHTIN, Mihail, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.
2. BERGSON, Henri, *Time and Free Will*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1950.
3. BITI, Vladimir, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992.
4. CALVINO, Italo, *Ako jedne zimske noći neki putnik*, Znanje, Zagreb, 1996.
5. COMPAGNON, Antoine, *Demon teorije*, AGM, Zagreb, 2007.
6. CULLER, Jonathan, *O dekonstrukciji – Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991.

7. HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge Taylor & Francis e-Library, London i New York, 2004.
8. MARINKOVIĆ, Ranko, *Never more – roman fuga*, Školska knjiga, Zagreb, 2008.
9. PAVLETIĆ, Vlatko, *Otvorena poetika Tina Ujevića*, Izabrana djela Vlatka Pavletića, knjiga 2, Epifanija, Zagreb, 2008.
10. PISKAČ, Davor, „Struktura vremena i prostora u Šegedinovim Staromodnim zapisima iz Brugesaa“, *Riječ: časopis za slavensku filologiju*, Vol. 13, No. 3 (2007), 165-184.
11. POBRIĆ, Edin, *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*, BH Most, Sarajevo, 2006.
12. SOLAR, Milivoj, *Književni leksikon*, Matica hrvatska, Zagreb, 2011.
13. SOLAR, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
14. SOLAR, Milivoj, *Teorija proze*, SNL, Zagreb, 1989.
15. WILBER, Ken, *Teorija svega*, Gorin, Rijeka, 2004.

SAŽETAK

U ovome je radu objašnjen koncept *kronotopa* ruskog filozofa i književnog teoretičara Mihaila Bahtina. Kronotop je zgusnuto vrijeme u određenom prostoru koje rezultira događajima te omogućuje čitatelju njihovu vizualizaciju, povezivanje dijelova u cjelinu, a potom i interpretaciju djela. U ovome su radu uz pomoć kronotopske analize interpretirana postmodernistička djela *Never more* Ranka Marinkovića i *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina. Književno je djelo, osim umjetničkog ostvaraja, također svjedokom kulturno-povijesne epohe u kojemu je nastalo, a koncept kronotopa omogućuje uočavanje razlika u shvaćanju vremena i prostora, a slijedom toga i života, u različitim književno-povijesnim razdobljima. Objašnjen je odnos prema članovima dvočlanog kronotopskog odnosa, vremena i prostora, kroz povijest, znanstvena gledišta, iz perspektive običnog čovjeka i kroz različita književna razdoblja, s naglaskom na odnos društva i umjetnosti prema *vremenu*, apstraktnijoj i teže razumljivoj kategoriji dvočlanog kronotopskog odnosa. Posebno je objašnjeno ostvarenje kronotopa u književno-povijesnoj epohi postmodernizma te je određeno pet načina realizacije vremena kroz kronotope – svih je pet načina ostvareno u analiziranim djelima, stoga je vrijeme u romanima *Never more* i *Ako jedne zimske noći neki putnik* prepoznato kao vertikalno, relativno, simultano, psihološko i imaginarno – istovremenim događajima na različitim razinama teksta ostvareno je konfuzno i isprepleteno vrijeme koje, bez obzira na svoju apstraktnost, rezultira kronotopima vrlo jasnog značenja. Kronotopska analiza pri interpretaciji Marinkovićevog i Calvinovog romana omogućuje pojednostavljivanje zgusnutog sadržaja te se tako prepoznaje niz bitnih aspekata radnje koji, promatrani kao cjelina, daju smisao djelima.

ABSTRACT

This paper explains the concept of the *chronotope* constructed by Russian philosopher and literary theoretician Mikhail Bakhtin. Chronotope is the concept where time is contained in a certain space and their mutual relationship results in series of events, allowing the reader to visualize these events, linking the parts together, and then interpreting the work as a whole. In this paper, with the help of chronotopic analysis, the postmodernist books *Never More* from Croatian writer Ranko Marinković and *If on a Winter's Night a Traveler* from Italian writer Italo Calvino will be interpreted. The literary work, apart from its artistic character, is also a witness to the cultural and historical epoch from which it has emerged, and the concept of the chronotope makes it possible to perceive differences in the perception of time and space and, consequently, of life, in different literary and historical periods. This work explains the connection between two members of chronotopic relationship, time and space, through history, from a scientific perspective, from the perspective of ordinary men and through different literary periods, with an emphasis on explaining the *time*, more abstract and harder-to-understand category of chronotopic relationship. The realization of the chronotope in the literary and historical epoch of postmodernism has been specifically explained, and five ways of time realization through chronotope have been determined – all five ways can be recognized in novels *Never More* and *If on a Winter's Night a Traveler*, in these novels time is vertical, simultaneous, psychological, and imaginary – simultaneous events at different levels of text produce a confused and intertwined time which, regardless of its abstractness, results in chronotopes of very clear meaning. The chronotopic analysis of Marinković's and Calvino's novels makes it possible to simplify the text and thus recognize essential aspects of these novels, which as a whole, give the meaning to these works.